1-2-3 Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Foto: Coperta
DAN ER. GRIGORESCU

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA

1-2-3
(121—122—123)
1971

SUMAR

10 ANI DE LA APARIŢIE

Dan HĂULICĂ: *Dialectica universalităţii* • 5

Secolul 20

ÎN CONŞTIINŢA LUMII

Saluturi de la: Zaharia STANCU, Eugenio MONTALE, Vilem ZAVADA, Rafael ALBERTI, Maria Teresa LEÓN, Konstantin SIMONOV, Giancarlo VIGORELLI, Viktor ŞKLOVSKI, André Picyre de MANDIARGUES, Renato GUTTUSO, Eduardo de FILIPPO, Dámaso ALONSO, Al. PHILIPPIDE, Mihnea GHEORGHIU, Leonid LEONOV, Tamara MOTÎLIOVA, Vitali OZEROV, Vasili AXIONOV, Diego FABBRI, Eugen BARBU, William SAROYAN, Umberto SÁBATO, Roger CAILLOIS, Pierre EMMANUEL, Claude GALLIMARD, Jacques MADAULE, Pierre GAMARRA, Jaroslaw IWASZKIEWICZ, Risto TOSOVIC, Miodrag PAVLOVIC, Elio Filippo ACCROCCA, Aldo NICOLAJ, Vittorio SERENI, Mario LUZI, Roberto SANESI, Otto BREICHA, Dr. Wolfgang KRAUS, Antoine GOLÉA, Michel DEGUY, Robert MARTEAU, Jean Claude RENARD, Andrei VOZNESENSKI, Maia PLISEŢKAIA, Giulio CARLO ARGAN, Adolf KROUPA, José Manuel CABALLERO BONALD, Juan Eduardo ZUÑIGA, Armando LOPEZ SALINAS, Leopoldo de LUIS, Henry MOORE, George STEINER, Jacques LASSAIGNE, Giorgio BASSANI, Dr. Ruth ZIERVOGEL-TAMM, Ernst JÜNGER • 9

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EROS ŞI CIVILIZAŢIE
OMUL UNIDIMENSIONAL
DINCOLO DE OMUL UNIDIMENSIONAL
fragmente, în româneşte de Alexandru Baciu, Mircea Bucurescu şi Liliana Ţopa ● 409
LUCIEN GOLDMANN: *Reflecţii despre gîndirea lui Marcuse* ● 425
GALVANO DELLA VOLPE: *Moralism şi utopism* ● 428
ROBERT W. MARKS: *Marcuse sau parabola electricianului* ● 430

CORESPONDENŢĂ DIN PARIS
Eugen IONESCU la Academia Franceză, reportaj de Ecaterina Cleynen Serghiev ● 433

CRONICA TRADUCERILOR
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: Henri Michaux în tălmăcirea lui Vasile Nicolescu ● 442

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE
PREMIUL ETNA-TAORMINA
EUGEN JEBELEANU
texte de MIGUEL ANGEL ASTURIAS, GIANCARLO VIGORELLI, LINO CURCI, ROBERTO SANESI; — versuri în italiană de Dragoş Vrânceanu şi Roberto Sanesi; fotografii de Corrado Cagli ● 447

PREMIUL HERDER
ZAHARIA STANCU
texte de CARRI HAUSER, vicepreşedintele PEN-Clubului din Austria, şi Prof. Dr. GEORG RABUSE, directorul Institutului de Filologie Romanică de la Universitatea din Viena ● 456

FREIBURG 1971
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA şi MIHAI ISBĂŞESCU: *Traductibil şi intraductibil în poezia română* ● 460

JURNAL «SECOLUL 20» ● 463
Întîlnire cu McLuhan-iştii din Bucureşti (Igor Mandič)

PLANŞE:
Parcul prodigios de la Bomarzo: 12 fotografii, cu texte de André Pieyre de Mandiargues şi Gustav René Hocke
Gaudí: 22 imagini din creaţia arhitectului
Picasso: desene şi gravuri
Jackson Pollock: picturi şi desene

10 ANI DE LA APARIŢIE

DIALECTICA UNIVERSALITĂŢII

Ferice acel care a făcut, precum Ulysse. . ., Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, *suspină un vers faimos, vechi de vreo patru veacuri, dintr-un sonet al gingaşului Du Bellay. Dar fericit el se simţea, poetul, nu la ideea unei mari călătorii, ci mai degrabă la aceea a unei grabnice întoarceri. Nu se ştia atunci, în secolul Pleiadei, cînd a călători era încă o aventură şi o trudă, « deşarta trudă », scria Maurice Scève, — «* le vain travail de voir divers pays *» — , nu se ştia despre un itinerar care ar putea dura indefinit şi mereu proaspăt, crescînd ca într-o spirală care s-ar îmbogăţi perpetuu, în progresiunea unor reînnoite revelaţii. Nu se descoperise încă, exaltantă, ispita confruntării fără margini, între cele mai disparate geografii spirituale, nu se descoperise instrumentul de putere şi mîndrie care-i conştiinţa unei literaturi universale.*

Azi, însă, cînd plutim sub sorii mereu altor orizonturi, călătoria noastră fără de sfîrşit n-agită remuşcări şi amintiri de fantomatice Babeluri. Din blestem şi pedeapsă, din trufie, gustul ilimitatului a devenit, aici — sub incidenţa acestei dialectici — ,un resort luminos şi un temei de matură luciditate. Nu-i nici o falsă promisiune în aventura pe care-o mijloceşte contemplarea unor vaste geografii literare; nu-i nici un paradis amăgitor ascuns în pînzele acestei expediţii. Şi îmbarcîndu-ne, nu ne îmbătăm « de îndepărtare şi de vis » — cum spune un vers pe care Stefan George îl închinase Franţei. Nu ne îmbătăm de ceţuri, ci de limpezime.

●

Neaşteptate căi, — cum operează tainic, unind complementar şi infailibil priveliştii care par diametral opuse ! Iată, în acelaşi an, Ernst Jünger, estet subtil şi mare călător, străbate, uimitor asociate, arcticul Spitzberg şi Hellada. Cu faţa către Nord, către candoarea rece a fiordurilor, în spaţiu norveg, şi-ar fi compus dealtminteri şi Renan, se spune, vestita, înfocata Rugăciune pe Acropole ! Iar printr-un năzdrăvan concurs de etimologii docile, însăşi egipţiaca Isis se făcuse, în veacul XVII, scandinavă: un mitograf ca Olav Rudbeck era convins că zeea se născuse în Septentrion, şi că în veche gotică numele ei însemnează ghiaţă; ba chiar pe ghiaţă a plutit — mai credea svedul — , cînd pogorîse din zăpezi înspre sălaşul ei nilotic.

Isis e o emblemă şi un simptom pentru nenumărate relevante aberaţii, descrise exhaustiv, într-o lucrare doctă a lui Baltrušaitis. Europa a egipţianizat frenetic, cu mult înainte de a descoperi, prin Champollion, Egiptul. Fantastă pe cît de tenace, cu obstinare aproape psihanalizabilă, egiptomania a voit să-şi anexeze cea mai vie dintre capitalele moderne: de-a lungul a trei secole au circulat curioase

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

speculații filologice menite a deriva Parisul de la Isis; comentatori dibaci s-au și grăbit să-l identifice efigia, între sculpturile de la Notre-Dame. Iar, drept triumf, pe armoariile orașului, la prora navei ce nu se scufundă, Napoleon a instalat figura însăși a zeiței.

Și nu-i numai un joc savant, un exotism livresc, în astfel de himere. Căci ele au coborît și în stradă — operînd asupra imaginației colective, — în uriașele ceremonii pe care și le dăruia Revoluția. O gravură contemporană ne-a păstrat, bunăoară, aspectul pe care îl avea Fîntîna Regenerării, în ziua memorabilă de 10 August 1792. Pe locul chiar unde fusese Bastilia, în mijlocul unei mulțimi cu mimică expansivă, cupe înălțate simbolic culegeau țîșnirea apei din sînii unei mari statui: reprezenta, pe ruinele fortăreței distruse, o hieratică zeiță egipteană.

•

Se poate scrie astăzi — și se scrie, disparat — istoria iluziilor fără de care nu s-ar fi născut nici unul dintre exotisme. Dar sînt iluzii, printre ele, care au stimulat tocmai descoperirea adevărului profund și a originalității europene. Ca să-și revendice goticul altfel decît cu oroare, Europa, spre exemplu, a avut nevoie de Orient (sau și de Orient), în epoca preromantismului. Legendele naturiste despre sorgintea vegetală a arhitecturii gotice, legendele invocînd misterul pădurii druidice, s-au dublat, chiar la Chateaubriand, cu niște referiri orientalizante. Atît de prestigios ecou aveau analogiile orientale, încît, în cel dintîi Muzeu al Monumentelor Franceze, fundat atunci, la 1796, secția gotică se înfățișa precum o secție sarazină.

Ne e astăzi ușor, desigur, să ne uimim de o atare falsă perspectivă, cînd, dimpotrivă, goticul se definește pentru noi, în Evul Mediu, ca prima artă clasic și profund europeană; după asiatismul mai marcat, mai luxuriant, al perioadei precedente, aici pentru întîia oară se echivalează — sub semn creștin — anticul echilibru al Helladei. Și totuși, într-o astfel de eroare stă germenele unei noi și pozitive amplitudini, al unei notabile lărgiri de orizont; ducînd tocmai, în perspectivă, spre acea conștiință despre artă, comparatistă și integratoare, — ideal integratoare — , fără de care n-am putea concepe forța și originalitatea culturală a Europei; fără de care nu s-ar fi putut constitui marele edificiu al muzeului imaginar, sinteza aceasta vie, de o paradoxală coerență.

•

A tinde spre adevăr, spre neconvențional, nu înseamnă a atinge drept, nemijlocit, o pură naturalitate, — care e imposibilă în artă; să te desprinzi de o convenție dominantă nu-i cu putință decît acceptînd, fie și provizoriu, medierea unei alte convenții. Alta, mai prielnică, mai conformă înțelesurilor pe care le voiești exprimate. Astfel, ca să recucerească naturalitatea liberă a peisajului, recuperîndu-i adevărul, împotriva geometriei, în veacul al XVIII-lea Europa s-a încredințat celei mai rafinat convenționale dintre artele grădinii. O știm din realizări și din texte, Chambers, în primul rînd, — poetica parcului englez, cu natura lui regăsită, aspira spre modelul grădinii chineze: spre o natură înțeleasă transfigurat, ca o suplă și delicată succesiune de momente expresive; cu un spațiu unde imprevizibilul e o altă față, miraculos eficace, a artificiului savant; iregularul devenind prilej pentru o suavă și fantasmagorică dramaturgie.

Cu mult înainte, dealtminteri, ca în Europa să apară acest gust al naturalului, sensibilitatea Extremului Orient elaborase o estetică a pietrei ca sculptură naturală, a stîncii care trebuie scrutată respectuos, ca un obraz pe care s-au scris anii: în « pliurile » ei ireductibile, în « personalitatea » ei caracteristică, — altfel decît un material inert, care s-ar oferi abstract prelucrării umane. Se aduceau din munte, în Japonia, cu un scrupul infinit, și uneori cu sume fabuloase, astfel de pietre naturale, transportate ca niște fragile ouă ale unei specii gigante: ca să nu se zdrelească mușchiul de pe ele sau să sufere stricăciune patina lor milenară.

În compoziția peisajului, încă din veacul al VIII-lea, Japonia dăduse un rol considerabil pietrei. Figura japoneză a grădinii de meditație, spațiul ei epurat pentru solitudine și contemplare, va introduce piatra într-un contrapunct esențial și asimetric, de o extraordinară autoritate. Promontorii inatacabile, pe suprafața nisipului greblată șerpuitor, adevărate borne de absolut, în marea de caligrafică relativitate a vieții, — steiurile grădinilor Zen au adevărul brut, organic al firii, și sînt, în același timp, dincolo de natură: învățîndu-ne să abolim tentația opozițiilor facil simetrice și a dihotomiilor comode, — care ne pîndesc ca niște clișee.

•

Pentru că înseși instrumentele teoretice ale gîndirii noastre despre artă, înseși conceptele fundamentale comportă reevaluări, în efortul de a le aplica pe o arie imensă. Pentru că ideea de mimesis, de exemplu, care a reglat timp de veacuri gîndirea noastră estetică, nu poate fi indefinit utilizată, sub orice zodie artistică. În secolul al III-lea, cînd au intrat în Delphi, Galii năvălitor au izbucnit în rîs, la vederea statuilor care seamănă cu oamenii. Dar dacă astfel de incompatibilități se produc nu la acest nivel, ci la acela de sublimă calitate, propriu unor culmi artistice din civilizația asiată, — proba lor ne apare infinit mai concludentă: realismul antropomorf pe care l-a dezvoltat ilustru Hellada, și ni l-a transmis, nu-i semnul universal de recunoaștere a artei; și nu putem pune, senini, stigmatul de non-artă pe tot ce nu e reproducere mimetic reflectantă.

« Dincolo de Aristot » — nu vrea să spună, bineînțeles, « fără Aristot »; nu ideea de clasicism e în joc, de-a lungul acestor legitime confruntări, nu ea, ci un fel de a gîndi, arbitrar și rigid, prin opoziții ireversibil sistematizate. Însuși raportul exotism-clasicism ni se înfățișează astăzi reversibil, — și nu în sensul dezinvolt în care un Pasolini îl africanizează pe Sofocle, făcînd din zidurile Tebei, în al său Oedip, o stranie centură de chirpici, sinistru roșiatică, o arhitectură care e pustiu stratificat, sub un cer fără zei și fără speranță. Ci în sensul mai adînc, spuneam, în care exotismul poate trece, el, în clasicism, ca la Brâncuși, — în clasicismul cel mai pur al veacului acesta. Sau, deasemenea, în sensul în care Saint-John Perse, cel născut în Antile, desfășură o cîntare gravă, aspru și singular exotică, însă hellenic obsedată de suflul și chemarea mării; pulsînd de ea, purtînd-o grandios, ca într-o eternă Anabază.

« La terre, spune odată Saint-John Perse, — și vocea lui are un accent de înstrăinare patetică și vastă — , la terre avait ce goût d'inconnue. . . » Necunoscută ne apare încă adesea Terra — îmi vine în minte, asociind — , însă există un necunoscut care nu-i glacial, ci incitant și fertil; necunoscutul care se dilată în cunoscut, cum s-ar căsca niște abise care te exaltă. Pe el încearcă să-l capteze necurmat, confruntările n astre. Căci sîntem azi mai pregătiți decît oricînd, pentru a înțelege inepuizabilul planetei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un inepuizabil care nu-i tot una cu dezordinea, care, din contra, presupune o ordine fecundă a lumii. Nu conjurăm puterile informe ale Haosului, nu ne abandonăm unei complice relaxări, rupînd unele vechi zăgazuri, silindu-ne să devenim mai curajos, mai tonic permeabili la nemărginire. Azi, tot mai des, extensia curiozității înspre orizonturi noi se scutură de aparenta libertate a pitorescului și se afirmă ca o căutare a rigorii. În indianismul lui Béjart, de pildă, — tot mai accentuat în ultima vreme — , care e infinit mai mult decît un capriciu decorativ, prezentîndu-se mai degrabă ca o tentație a gîndirii, — și ca tentația însăși de a gîndi în balet : de a găsi, în dans, un stil vital pentru expresia încordării metafizice, — pentru itinerarul neostenit al sufletului. Iar în ce privește spiritualitatea niponă, impresionează tocmai convergența descoperirilor contemporane — fie că aparțin unor mari arhitecți, îndrăgostiți de unghiul drept și de nuditatea construcției, fie unor pictori ai semnului și ai petei, lui Tobey, Rothko sau Miró, fie, în sfîrșit, unor celebri eseiști, — Butor sau Roland Barthes. E convergența în esențial, într-o funcționalitate a esențialului, e atenția acută față de ceea ce constituie nucleul ireductibil viu și secret al calității; la nivelul însuși al semnului, într-o apropiere plină de strictețe, lăsînd în urmă — la ani-lumină distanță, ași spune — orice Japonie de romanțări factice, din spița Pierre Loti.

●

Creativitate și rigoare — e, într-un fel, însăși emblema acestei publicații, care, de-a lungul existenței ei de pînă acum, — a celor peste 23.000 de pagini — , a dovedit capacitatea unei dinamice inserții în circuitul cel mai elevat și autentic al culturii contemporane. Acest laborios efort, al unei restrînse echipe — restrînsă, însă admirabil entuziastă și unită —, a încercat să propună cititorului nu o amorsă hibridă de probleme, ci un context de experiențe și de informații structurate, convergente : o cultură trăită, în sensul activ și nobil, în bogăția unor confruntări adevărate; la altitudinea unui anume scrupul informativ și a unei voințe de sinteză. Altceva, deci, decît un simplu bun de consum, pe care-l înghiți, aton și mecanic, ca pe un chewing-gum intelectual.

« Avem încredere în cititorul nostru », spunea, într-un editorial, regretatul Marcel Breslașu, întîiul redactor-șef al revistei « Secolul 20 ». O încredere pe care cititorul ne-a întors-o cu prisosință, chiar și atunci cînd se găsea în fața unor numere ce i s-ar fi putut părea mai rebarbativ teoretice. Avem încredere în deschiderea lui către idei și în matura lui curiozitate.

Punți aruncate deseori între domenii, neașteptate întîlniri interdisciplinare, un « decupaj » al problemelor care multiplică punctele de convergență, evitînd, nu odată, linearitatea tratării tradițional « literare », — toate acestea dealtminteri sînt pledoarii pentru un mod contemporan de lectură. Și nu-i un paradox fără miez acela enunțat de Borges, cînd socotește că « o literatură diferă de o alta mai puțin prin text decît prin felul în care e citită ».

Un fel de a citi literatura în ansamblul ei; pentru că nu există nici o funciară incompatibilitate între universal și național. Acesta a fost, dealtminteri, un destin adînc al culturii românești, — pe care ne place să-l evocăm în acest număr: destinul de a integra organic, salutar, marile valori universale. « Noi nu sîntem partizanii izolării », ne amintea nu demult, într-o întîlnire cu intelectualii, secretarul general al Partidului Comunist Român. Tocmai pentru că acum, sub semnul socialismului, țara noastră se simte în stare să angajeze un amplu dialog, leal și grav, cu lumea întreagă.

DAN HĂULICĂ

Secolul 20 în conștiința lumii

Mi-a făcut plăcere să aflu că zilele acestea revista *Secolul* 20 împlinește zece ani de existență. Pentru o revistă obișnuită, în vremurile noastre mereu în schimbare, un deceniu de apariție este mult. Pentru o revistă cu profilul *Secolului* 20 este și mai mult.

Acum zece ani orizonturile noastre, ale scriitorilor români, erau destul de modeste. Posibilitățile editurilor, chiar ale celor de specialitate, erau reduse. Cititorii noștri ne trimiteau scrisori peste scrisori în care ne arătau că doresc cu ardoare să știe mai în amănunt ce se petrece cu literatura nouă care se creează în țările socialiste și, în același timp, să poată fi ținuți în curent și cu desvoltarea literaturii din țările nesocialiste. Izolarea nu era bună. Și nu era bună nici puținătatea mijloacelor de informare și cunoaștere. Revistele *Viața Românească*, *Gazeta literară*, *Luceafărul* și celelalte publicații din provincie editate de Uniunea Scriitorilor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

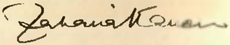
sau de organele locale de conducere nu se aflau în măsură să facă față situației, sarcina lor principală fiind aceea de a publica literatură românească, de a descoperi noi talente și a le ajuta să crească. S-a pus atunci, cu stăruință, de către un grup de scriitori, problema întemeierii unei reviste lunare care să publice în paginile ei traduceri din literatura contemporană universală și care să desbată cu îndrăzneală arta nouă, ideile noi care apar și care frămîntă profund pe creatorii de bunuri spirituale din toate țările lumii.

După discuții îndelungi, Conducerea Uniunii Scriitorilor a luat hotărîrea ca revista să fie numită *Secolul* 20 și să apară odată pe lună. S-a stabilit linia ei directoare, s-a fixat formatul și numărul paginilor, s-a alcătuit o redacție competentă și după un oarecare timp de pregătire, primul număr din *Secolul* 20 se găsea în librării și la chioșcuri. Succesul a întrecut cu mult așteptările. Revista ne-a cucerit pe toți, atît prin conținutul ei, într-adevăr nou și interesant cît și prin superioara ei înfățișare grafică. Colectivul redacțional, alcătuit din puțini oameni, a făcut, în acești zece ani, adevărate minuni. Ochii redactorilor au privit departe și adînc. Cred că n-a existat scriitor important pe plan mondial, care să fi adus ceva nou și vrednic de atenție în literatura lumii de care *Secolul* 20 să nu se fi ocupat, pe care *Secolul* 20 să nu ni-l fi prezentat măcar sumar.

Revista aceasta, a noastră, care are acum vîrsta de zece ani, nu s-a preocupat însă numai de literatură. În paginile ei s-au desbătut toate artele, — inclusiv arhitectura.

Serviciile aduse literaturii noastre și tuturor celorlalte arte de *Secolul* 20 sînt imense. Uneori cînd răsfoiesc *Secolul* 20 mi se pare că mă găsesc într-o încăpere din care, pe ferestrele larg deschise, privesc spre toate orizonturile, la cele mai mari depărtări. Iată de ce urez acestei reviste mulți, cît mai mulți ani de existență, iată de ce felicit redacția și-i urez și ei, mulți ani de viață și de succese.

ZAHARIA STANCU



Au trecut prin paginile revistei « Secolul 20 » numeroși scriitori italieni contemporani. Dar ea a cuprins nume din toate literaturile moderne. O felicit pentru universalitatea ei activă. Cu prilejul împlinirii unui deceniu de apariție, îi doresc un bun și tot așa de rodnic viitor.

EUGENIO MONTALE

Revista « Secolul 20 » îndeplinește o misiune nobilă și importantă nu numai în cadrul culturii românești, dar și în domeniul relațiilor culturale internaționale. Cunoașterea reciprocă a literaturilor contribuie la cunoașterea reciprocă a popoarelor, la înțelegerea lor reciprocă. Transmit revistei sincerele mele felicitări cu ocazia jubileului său și îi doresc și în viitor numeroase succese.

WILEM ZAVADA

Desen omagial de RAFAEL ALBERTI și MARIA TERESA LEON

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ho seguito *Secolul XX* dal primo numero, che mi fu subito inviato da Breslasu, il quale ebbe anche l'amabilità di dirmi che la sua rivista voleva essere una "compagna di banco" della mia rivista, *L'Europa letteraria*. Dopo cinque anni, però, la mia rivista ha compiuto il suo ciclo, mentre *Secolul XX* prosegue imperterrita il suo cammino, di tappa in tappa sempre più operoso e meritorio.

Avevo riveduto Breslasu, l'ultima volta, a Belgrado, nel 1965, in occasione della Tavola Rotonda delle riviste letterarie europee da me ideata e promossa dalla Comunità Europea degli Scrittori: e furono in molti, allora, i colleghi che pubblicamente resero omaggio a *Secolul XX*, che celebrava i primi cinque anni. Oggi, sotto la stimolante febbrilità intellettuale ed artistica di Dan Haulica, *Secolul XX* celebra i dieci anni, con raddoppiati successi; e sono lieto di riconoscere, da parte mia, che soprattutto per certi suoi "numeri speciali", dedicati a Proust, a Joyce, a Svevo, a Montale, a Kafka, a Ungaretti, alla civiltà mediterranea, e per la crescente valutazione della letteratura romena, questa viva, impegnata, organica rivista moderna romena può essere salutata tra le maggiori riviste europee e internazionali. Nell'area dei [illegible], inoltre, *Secolul XX* è una delle rare riviste "aperte", senza equivoci e con fiducia, sull'intero dramma della cultura contemporanea.

società e della

Giancarlo Vigorelli

Adresez cele mai prietenești urări și felicitări revistei « Secolul 20 » cu prilejul aniversării a zece ani dela apariția sa. Noi, scriitorii sovietici, prețuim foarte mult munca pe care această revistă o depune pentru a înlesni cititorului român cunoașterea fenomenului literar sovietic de astăzi ca și din trecut.

Prietenia presupune cunoaștere reciprocă, înțelegere reciprocă. Cunoașterea și înțelegerea reciprocă se află la temelia tuturor relațiilor noastre, inclusiv relațiile între scriitori. Revista « Secolul 20 » luptă pentru realizarea acestei cauze nobile și eu îi urez din toată inima succes în activitatea sa viitoare. În ce mă privește, mă socotesc un vechi colaborator al « Secolului 20 » și voi fi bucuros și pe viitor să-mi văd scrierile publicate în paginile revistei.

KONSTANTIN SIMONOV

Am urmărit *Secolul* 20 încă de la primul număr, care mi-a fost trimis imediat de Breslașu; tot Breslașu a avut amabilitatea să-mi spună că revista condusă de el voia să fie o « colegă de bancă » a revistei mele, *L'Europa letteraria*. După cinci ani, însă, revista mea și-a împlinit ciclul, în timp ce *Secolul* 20 își urmează nestînjenit drumul, din etapă în etapă, tot mai fecund și mai meritoriu.

L-am revăzut pe Breslașu, ultima dată, la Belgrad, în 1965, cu prilejul mesei rotunde a revistelor literare europene, concepută de mine și promovată de Comunitatea Europeană a Scriitorilor: numeroși au fost atunci colegii care au dus un omagiu public *Secolului* 20, ce-și sărbătorea primii cinci ani de viață. Astăzi, sub stimulatoarea fervoare intelectuală și artistică a lui Dan Hăulică, *Secolul* 20 își aniversează cei zece ani de apariție, cu înmulțite succese; sînt bucuros să recunosc, în ceea ce mă privește, că mai ales datorită anumitor « numere speciale », dedicate lui Proust, lui Joyce, lui Svevo, lui Montale, lui Kafka, lui Ungaretti, civilizației mediteraneene, ca și sporitei valorificări a literaturii române, această vie, angajată și organică revistă modernă românească poate fi salutată printre cele mai importante reviste europene și internaționale. Pe deasupra, *Secolul* 20 e una din rarele reviste « deschise », fără echivocuri și cu încredere, spre întreaga dramă a societății și a culturii europene.

GIANCARLO VIGORELLI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În ziua de 12 iulie 1854, Lev Nikolaevici Tolstoi, care se afla pe atunci la București, notase în jurnalul său de însemnări cu privire la poporul român: « Soarta acestui popor este poetică dar tristă ». Pe atunci Tolstoi locuia la București iar pe teritoriul României se desfășura încă un război din cele numeroase cîte au trecut peste pămîntul acestei țări.

Printre numeroasele popoare pe care istoria le-a amestecat și le-a făurit pe ruinele imperiului roman, România a păstrat poate cel mai bine în limbă trăsăturile latinei antice. În România s-au încrucișat civilizațiile orientului elinizat și ale apusului romanizat.

Secolul XX este un secol de succese pentru poporul român. Pe temelii vechi s-a zidit o cultură nouă, arhitectură, cinematografie, literatură, impregnate de un spirit original și totodată de o deschidere universală spre întreaga omenire. Orice popor are o epocă de înflorire. Am impresia că astăzi vechiul popor român cunoaște o epocă de înflorire.

Tolstoi a descris nu o dată în operele sale zorile dimineții și razele soarelui care vin să înlocuiască lumina lunii.

Transmițînd salutul meu revistei « Secolul 20 » salut în același timp și dimineața unei noi culturi viguroase.

VIKTOR SKLOVSKI

Am călătorit de mai multe ori în România, înainte de război, și, fără să mă las aici în voia pitorescului facil al amintirilor turistice, sînt fericit să spun că rar am văzut chipuri atît de frumoase și atît de mîndre ca acolo, chipuri al căror contur să se acorde într-un mod magnific cu desenul unui peisaj care mă încînta prin toate aspectele sale. Astfel, faptul că anumite scrieri ale mele au fost traduse și publicate în limba română, m-a bucurat și m-a făcut să resimt o plăcută căldură cordială. Ca și o strîngere de mînă din partea unui vechi prieten regăsit după o despărțire. Și vreau să-mi exprim recunoștința față de revista *Secolul* 20 pentru că a făcut să-mi apară cuvintele în fața ochilor unor chipuri noi, la fel de frumoase, la fel de mîndre, desigur, ca și cele de care îmi amintesc. De-aș fi putut și eu, la fel, să le fi dăruit puțină bucurie!

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

RENDRE GRACE A LA ROUMANIE

J'ai fait plusieurs voyages en Roumanie, avant la guerre, et, sans me laisser aller ici au pittoresque facile des souvenirs touristiques, je suis heureux de dire que j'ai rarement vu des visages aussi beaux et aussi fiers que là, des visages au dessin magnifiquement accordés avec celui d'un paysage dont tous les aspects m'enchantaient. Ainsi, le fait que certains de mes écrits aient été traduits et publiés en langue roumaine m'a donné de la joie et m'a fait ressentir une agréable chaleur cordiale. Comme une poignée de main d'un vieil ami retrouvé après une séparation. Et je veux dire ma reconnaissance à la revue Secolul 20 pour avoir fait paraître mes mots devant les yeux de visages nouveaux, aussi beaux, aussi fiers, certes, que ceux dont je me souviens. Puissé-je leur avoir donné un peu de joie moi aussi!

André Pieyre de Mandiargues

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Revistei « Secolul 20 », care împlinește primii săi zece ani de activitate, îi trimit un salut fratern și cordial, cu urarea de a-și continua și dae-și dezvolta acțiunea în sprijinul unei arte realiste, umane, comunicative.

Doresc ca, prin revista « Secolul 20 », să adresez un salut și urări de bine artiștilor din Republica Socialistă a României.

Roma, 31 martie 1971

RENATO GUTTUSO

PIAZZA DEL GRILLO 5
ROMA

Alla rivista "Secolul 20" che compie suoi primi dieci anni di attività, invio un fraterno e cordiale saluto con l'augurio di continuare e sviluppare la sua azione a sostegno di un'arte realistica, umana, comunicativa.

Desidero, attraverso la rivista "Secolul 20" inviare un saluto e un augurio agli artisti della Repubblica Socialista di Romania

Renato Guttuso

Roma 31 - marzo - 1971

Napoli - 4 Aprile 71

A "Secolul", che tra poco compie i dieci anni di attività, invio i miei complimenti per il lavoro svolto finora e gli auguri più fervidi per tanti e tanti anni di vita gloriosa e utile.

A tutti i suoi lettori, un saluto affettuoso

Eduardo De Filippo

« Secolului », care în curînd împlinește zece ani de activitate, îi trimit complimentele mele pentru munca desfășurată pînă acum și urările cele mai fierbinți de lungă viață glorioasă și utilă.

Cititorilor săi, un salut afectuos.

Napoli, 4 aprilie 1971

EDUARDO DE FILIPPO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În Spania urmărim cu atenție strălucita operă de cultură realizată de revista *Secolul* 20. Prin intermediul unor asemenea publicații sperăm să putem lărgi relațiile intelectuale dintre țările noastre, pe cît de depărtate geografic, pe atît de unite prin înrudirea de limbă.

Madrid 20 martie 1971

DÁMASO ALONSO

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

En España seguimos con atención la magnífica labor cultural realizada por la revista Secolul 20. Deseamos que, por medio de publicaciones así, aumenten las relaciones intelectuales entre estos dos países, tan alejados por la geografía como unidos por la hermandad de la lengua.

Madrid 20 de Marzo 1971

Dámaso Alonso

Publicațiile, ca și oamenii, sînt supuse acțiunii timpului, așadar neprevăzutului. Nu se poate profetiza unei reviste, la nașterea ei, o viață mai scurtă sau mai lungă. Unele reviste mor, abia născute, altele își ating cu bine vîrsta matură, puține îmbătrînesc frumos. *Secolul* 20, ajuns acum la o sută douăzeci de numere, atinge cu vigoare entuziastă o vîrstă, desigur că nu prea mare, dar destulă ca să poată înfățișa cititorului o arie largă de activitate îndeplinită și care permite aprecieri sigure. Acestea sînt excelente. Revista împlinește cele cîteva condiții absolut necesare pentru ca o publicație de literatură generală să stîrnească interes, în deosebi informația, varietatea și stilul îngrijit. După cum se vede din numele pe care-l poartă, *Secolul* 20 este consacrat în primul rînd literaturii contemporane, literaturii de azi și de ieri, înțelegînd prin acest ieri, dacă urmăm cu strictețe indicația titlului, timpul cu începere de la 1900. Redacția se conformează, în general, acestei indicații și chiar, în chip abil și priceput, considerînd, cum este și adevărat, că drumul literaturii este acela al unei construcții în continuare, ea își menajează ocazii de priviri, uneori prelungi, în trecut, folosindu-se fie de date comemorative, fie de apariția vreunei traduceri remarcabile; și ar fi bine ca și de-acum înainte asemenea priviri să nu fie prea rare. Aceasta cu atît mai mult cu cît în subtitlul ei publicația este caracterizată drept « revistă de literatură universală »; așadar ea este înclinată și către comparatism, care nu se poate face cu amploare și cu folos decît numai cu trecerea peste limitele strictei actualități. Varietatea revistei este asigurată de numărul mare și mereu înnoit al rubricilor, evitîndu-se astfel monotonia, cu păstrarea cîtorva sectoare fixe: cronica traducerilor, din cînd în cînd cîte o corespondență din străinătate, însă, uneori, și cu regretabil de puține recenzii. Revista cuprinde, într-o mare parte a ei, număr după număr, traduceri din literatura străină, în deosebi, dar nu chiar exclusiv, din cea contemporană sau, în orice caz, a secolului nostru. Să vorbești despre stilul revistei înseamnă să apreciezi calitatea bună a traducerilor în românește și să te convingi că în acest domeniu s-a lucrat în ultimii ani, la noi, bine și cu temei. În ce privește traducerile din românește în vreo limbă străină oarecare, fără să trecem cu vederea ce s-a făcut bine (și aici ar fi destule exemple de dat) trebuie spus că mai sînt încă lucruri de făcut, în deosebi în ce privește buna calitate *literară*, absentă uneori chiar cînd fidelitatea *literală* este satisfăcută. Mă grăbesc să spun că observația aceasta e de ordin general și nu numai cu privire la traducerile din românește publicate în *Secolul* 20, dintre care nu puține sînt merituoase. Strictețea aprecierii însă trebuie aplicată și aici ca și în toate celelalte cazuri.

Cu însușirile sale foarte bune, *Secolul* 20 își poate sărbători cu satisfacție rotundul număr la care a ajuns, și poate să meargă mai departe cu încredere, avînt însă mereu grijă să nu-și îngusteze prea mult limitele, nici în spațiu, nici în timp.

AL. PHILIPPIDE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De multe ori se întîmplă ca acțiunea și personajele unei cărți odinioară importante pentru spiritul vremii și înscrise cu acest atribut de permanență în istoria « literaturii universale », să apară unui cititor de astăzi extrem de actuale, dar într-un sens contrar celui căruia pe vremuri îi datoraseră lunga lor celebritate. Să luăm de pildă parabola evanghelică a Întoarcerii Fiului Risipitor și comparînd-o cu tratatul lui André Gide *Le Retour de l'enfant prodigue*, vom constata, de acord cu autorul, că deși recompensată cu cel mai gras vițel, reîntoarcerea omului modern din aventura cutezătoarei lui expediții exorbitale, în incinta confortabilă și meschină a ogrăzii paterne, echivalează cu o dezertare de la căutarea omenească a Noului, cu o dezolantă înfrîngere a spiritului liber. Reluînd după numai trei ani însăși ideea lui Gide, în *Caietele lui Malte Laurids Brigge*, poetul german o situase orgolios într-o neverosimilă « legendă a celui care nu vrea să fie iubit » nici chiar de bunul dumnezeu. Tot astfel, între Attila, eroul sîngeros din *Edda* nordică perpetuat în memoria europeană timpurie ca « flagellum Dei » și personajul aproape simpatic al trilogiei dramatice a Nibelungilor lui Hebbel și-al trilogiei epice neterminate a lui Arany din secolul trecut, saltul logic și psihologic se produce exact deandoaselea, fără ca spiritul nostru dialectic să se declare frustrat, fiindcă, mai ales în literatură, ne-am deprins să tolerăm nu numai capriciul, dar și absurdul, pînă la proba contrarie. Libertatea cugetului a devenit, după revoluția franceză, o instituție, dar iată că însăși ideea de « cuget » și de « libertate » evoluează cu timpul, căci pe de-altă parte, se constată că instituționalizarea noțiunilor (inclusiv aceea de « literatură universală ») și deseori chiar instituțiile tradiționale însărcinate cu dirijarea vieții cultural-artistice, nu mai inspiră publicului de azi nețărmurita-i evlavie de altădată și că el pretinde tot mai mult înnoirea sau schimbarea lor, pe măsura ivirii unor forme noi în schimburile interculturale și internaționale. Artele și cultura nu există în abstract; în ansamblu ca și în particular ele exprimă un mod de angajare a omului în umanitate și reflectă satisfacțiile și neliniștile acestei modificări de opțiune specifică dezvoltării și revoluției și caracteristică noutății.

De aceea, ca membru fondator al redacției noii reviste de literatură « Secolul 20 », îi felicit, sincer și fierbinte, pe cei care, de-a lungul acestui din urmă lung deceniu, i-au perpetuat mai întîi noutatea.

MIHNEA GHEORGHIU

Simpla comparare a aniversării de astăzi a revistei « Secolul 20 » ce sărbătorește un deceniu de existență, cu zborul rapid al timpului rapid în epoca noastră, mă duce la o serie de previziuni. Așa de pildă, aniversări similare într-un viitor nu chiar atît de îndepărtat, marcînd împătrirea sau încincirea vîrstei de astăzi vor atrage în mod obligatoriu schimbarea denumirii revistei. E neîndoielnic de asemenea că acest lucru se va repeta inevitabil la fiecare sută de ani. Și deși de fiecare dată aniversarea va fi inevitabil legată de cheltuieli suplimentare pentru banchete, tipografie etc. doresc din toată inima scumpului nostru jubiliar să sărbătorească cît mai multe aniversări de acest fel, în belșug și bucurii.

LEONID LEONOV

Revista « Secolul 20 » a adus o contribuție importantă la cunoașterea literaturii sovietice și a literaturii ruse clasice de către cititorii români. Urez și pe viitor revistei noi succese în acest domeniu. Urez deasemenea revistei « Secolul 20 » ca și pe viitor în paginile ei să-și afle prezența largă, plenară, literaturile socialiste în toată bogăția lor.

TAMARA MOTÎLIOVA

« Secolul 20 » aparține acelor reviste cărora în zilele noastre, după părerea mea, le revine un loc deosebit de important. Reviste ca « Secolul 20 » contribuie în mod eficient și practic la realizarea unui schimb viu, organic între literaturile pătrunse de spiritul internaționalismului. Felicit revista cu prilejul jubileului său și-i doresc din toată inima succese în viitor în nobila sa activitate, care urmărește cunoașterea reciprocă a literaturilor progresiste din lumea întreagă și de întărire a relațiilor frățești între scriitorii din țările socialiste.

VITALI OZEROV

Adresez cele mai sincere urări și felicitări revistei « Secolul 20 ». Sînt recunoscător revistei pentru că a fost prima care a făcut cunoscute scrierile mele publicului cititor din România, dar mai ales îi sînt recunoscător pentru atenția și dragostea pe care o arată față de întreaga

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

literatură și artă rusă din ultimele șapte decenii, pentru literatura și arta rusă din secolul XX. Și dacă mi-a făcut nespusă plăcere să văd apărînd în paginile revistei în limba română nuvela mea « Supranormativa », bucuria mi-a fost mult sporită de faptul că m-am văzut în vecinătatea lui Andrei Belîi și al Petersburgului său.

Urez revistei să-și păstreze numele și tinerețea și în veacul XXI și în cele ce vor veni. Resursele spirituale ale veacului nostru sînt suficiente pentru multe Secole în viitor.

VASILI AXIONOV

CENTO DI QUESTI ANNI !

La notizia che "Secolul 20" compie i dieci anni di vita mi riempie di soddisfazione. L'opera svolta fin qui è stata grandemente meritoria: le sue informazioni, le analisi critiche, le presentazioni di scrittori e di opere hanno aiutato il mondo delle culture europee a conoscersi meglio e a promuovere quello scambio e quel confronto delle idee che sta alla base della vita intellettuale. In questa bella e promettente circostanza non ho che da rivolgere un augurio: che "Secolul 20" continui a far conoscere al resto dell'Europa la cultura romena e ai romeni la buona e viva cultura europea; e che la sua vita continui sempre più prospera non solo per altri dieci anni ma, secondo un tradizionale augurio italiano, per "cento di questi anni!"

Diego Fabbri

DIEGO FABBRI

Roma, 4 Aprile 1971 –

O sută de asemenea ani !

Știrea că « Secolul 20 » împlinește zece ani de viață mă umple de satisfacție. Opera desfășurată pînă acum a fost deosebit de meritorie : informațiile, analizele sale critice, prezentarea de scriitori și de opere au ajutat lumea culturii europene să se cunoască mai bine și să promoveze acel schimb și acea confruntare a ideilor care stau la baza vieții intelectuale. În această frumoasă și promițătoare împrejurare n-am de făcut decît o urare : ca « Secolul 20 » să înlesnească în continuare cunoașterea literaturii române în restul Europei și în România a culturii europene bune și vii ; și ca viața revistei să continue tot mai prosperă, nu numai încă alți zece ani ci, după o tradițională urare italienască, « o sută de asemenea ani ! »

Roma, 4 aprilie 1971

DIEGO FABBRI

Fericit titlu, frumoasă revistă, mi-am spus în urmă cu ani cînd am văzut primul exemplar. Cineva plin de gust alesese formatul de buzunar, litera elegantă și chiar hîrtia albă, cu puful ei secret aducînd a omăt. Era cu adevărat o publicație nouă în marasmul cernelii de atunci, cînd de la titlu, la știri, gazetele semănau ca două picături de apă. Aceeași tipografie, aceleași texte, parcă aceiași redactori.

Iată deci că se putea, apăruse *Secolul 20*! O revistă modernă, o revistă care-și propunea să deschidă ferestrele cam înțepenite ale culturii noastre către alte orizonturi. Operația firească de a afla ce se întîmplă și la alții se desfășură de atunci încolo fără mari conturbări și cu frumoase rezultate. În multe luni de muncă, suplinind absențe mai vechi, aveam să știm ce distanțe estetice străbătuse mintea omenească, ba chiar în știință și filozofie, discipline pline de lux pentru unii.

Ce să spun la o asemenea ocazie solemnă; că totul este foarte bun și foarte bine făcut; că redactorii *Secolului 20* au reușit să impună publicația lor chiar în locurile cele mai pretențioase; că mie mi se pare că în cele 200 de pagini publicate lunar, cultura lumii întregi are un lăcaș de prestigiu. Nu e o îngîmfare goală, este un adevăr simplu. Îmi trec prin mînă și alte publicații de aiurea și nu aș spune că *Secolul* nostru nu ar mai avea ce să învețe de la ele, dar sincer să fiu, și ele, aceste publicații străine, ar putea să copieze cîte ceva de la ai noștri. . .

Este o revistă frumoasă, informată, o revistă cu o grafică excelentă. Ce aș mai recomanda în asemenea clipe? Viață lungă, aceeași grijă față de materialele publicate, prosperitate în sens de hîrtie mai multă, o sticlă de șampanie. . .

EUGEN BARBU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cele mai bune gînduri și felicitări revistei « Secolul 20 » cu prilejul împlinirii a zece ani de la apariție !

Urez publicației dumneavoastră să răspîndească întotdeauna opere majore, potrivite cu spiritul și inima marelui popor român.

Îmi amintesc cu plăcere de fericitele momente petrecute de mine la dumneavoastră în București, în mai 1969 . . . Păstrez multă recunoștință tuturor persoanelor care prin firea lor, atît de deschisă și agreabilă, au făcut din popasul meu bucureștean o reconfortare și desfătare de neuitat.

Profit de acest mesaj ca să transmit multe amintiri de bine scriitorilor Eugen Jebeleanu și Virgil Teodorescu.

. . . Port necontenit în gîndul meu România și Bucureștii, toate persoanele pe care am avut fericirea să le întîlnesc în țara dumneavoastră, și sper din toată inima să vă pot vizita din nou curînd, poate chiar spre sfîrșitul anului acestuia.

Pînă atunci, încă o dată: bravo, și ani mulți de rodnicie literară !

P.S. Chiar dacă ceea ce scrieți și publicați nu e întotdeauna literatură mare, să nu descurajăm: cred că trebuie să fim mulțumiți că o scriere este ceea ce este; consider că atunci cînd un scriitor, măcar o dată în viață, compune o nuvelă, un poem, un eseu, un roman, sau o piesă bună, aceasta reprezintă deja foarte mult; desigur, două realizări ar fi mult mai bine, iar trei ar însemna de fapt o glorie extraordinară. Cred, în deplină sinceritate, că orice scriere este mare prin simplul fapt că cineva și-a dat silința și osteneala . . . iar dacă o scriere reușește să mă facă să surîd, eu unul devin prietenul acelei scrieri și al acelui scriitor pe totdeauna. Personal, atunci cînd spun « mare » înțeleg anumite calități de spirit și omenie mai curînd decît trăsături angelice sau diavolești, furibunde și violente, de nebunie și stridență.

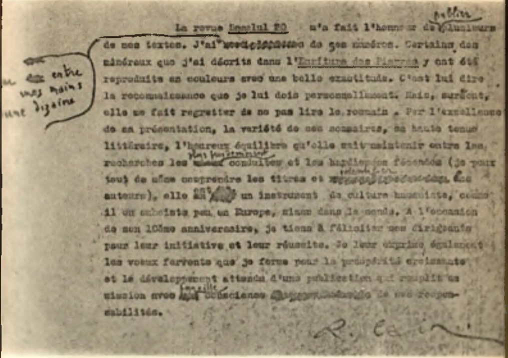
Paris, joi 25 februarie, 1971. Al dumneavoastră sincer,

WILLIAM SAROYAN

Trimit cu multă plăcere un salut revistei «Secolul 20», care a avut amabilitatate să-mi publice un reportaj în timpul șederii mele la București. Apreciez revista «Secolul 20» ca pe o publicație de înalt nivel, comparabilă cu cele mai bune reviste de acest gen din lume.

ERNESTO SÁBATO

E. Sabato



La revue Secolul 20 m'a fait l'honneur de publier plusieurs de mes textes. J'ai [illegible] de ses numéros. Certains des minéraux que j'ai décrits dans l'Ecriture des Pierres y ont été reproduits en couleurs avec une belle exactitude. C'est lui dire la reconnaissance que je lui dois personnellement. Mais, surtout, elle me fait regretter de ne pas lire le roumain. Par l'excellence de sa présentation, la variété de ses sommaires, sa haute tenue littéraire, l'heureux équilibre qu'elle sait maintenir entre les recherches les [illegible] et les hardiesses fécondes (je peux tout de même comprendre les titres et [illegible] des auteurs), elle est un instrument de culture humaniste, comme il en subsiste peu en Europe, ni dans le monde. A l'occasion de son 10ème anniversaire, je tiens à féliciter ses dirigeants pour leur initiative et leur réussite. Je leur exprime également les voeux fervents que je forme pour la prospérité croissante et le développement attendu d'une publication qui remplit sa mission avec [illegible] conscience [illegible] de ses responsabilités.

R. Caillois

Secolul 20 m-a onorat publicînd cîteva din textele mele. Prin mîini mi-au trecut vreo zece numere ale acestei reviste. Minerale descrise de mine în *l'Ecriture des Pierres* au apărut, reproduse în paginile ei, în culori de o frumoasă acuratețe. Spunînd acestea am așadar de mărturisit recunoștința pe care personal o port acestei publicații. Apoi, și mai ales, trebuie să-mi exprim în fața ei regretul de a nu ști românește. Prin excelenta calitate a prezentării, prin varietatea tematică, prin înalta sa ținută literară, ca și prin fericita cumpănă pe care știe s-o mențină între o cercetare din cele mai prudente și o rodnicie din cele mai îndrăznețe (de bună seamă, titlurile și numele scriitorilor nu îmi pot fi necunoscute) — *Secolul 20* rămîne un instrument de cultură umanistă așa cum nu subsistă, în Europa și pe glob, decît puține. Cu prilejul împlinirii a zece ani de apariție, doresc să felicit conducerea revistei pentru inițiativele și pentru izbînzile ei. Îmi exprim totodată urările mele cele mai călduroase pentru prosperitatea și mersul înainte al acestei publicații care-și îndeplinește vocația cu o atît de înaltă conștiință a responsabilităților ei.

ROGER CAILLOIS

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A zecea aniversare a revistei « Secolul 20 » e o dată în istoria iterelor europeene. Datorită acestei reviste — al cărei titlu este cel mai bun program al său — extraordinara vitalitate a literaturii române de azi s-a manifestat paralel cu ospitalitatea din ce în ce mai largă acordată de inteligenția română aporturilor străinătății. Pentru această ospitalitate îi sîntem recunoscători și ne place să recunoaștem în ea unul din aspectele geniului românesc. « Secolul 20 » se află în serviciul geniului românesc în ce are mai universal: audiența revistei, atît în țara unde apare, cît și în afara hotarelor sale, atestă vocația unui popor și a unei culturi mai aproape decît altele de inima francezilor.

PIERRE EMMANUEL

În adevăr am fost foarte fericit că ați publicat în revista « Secolul 20 » interviul pe care l-am dat în august 1968.

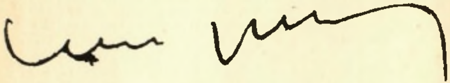
Era foarte interesant pentru mine să exprim unele din ideile mele privind problema editurilor în general, și să constat interesul pe care numeroase persoane pe care le-am întîlnit în România îl poartă literaturii franceze.

Am putut constata că literatura franceză e cunoscută la dumneavoastră prin operele ei de mare valoare.

Sînt foarte fericit să constat că unii din scriitorii care au colaborat la revista dumneavoastră, sînt publicați și în editurile noastre și știți prea bine cît mi se pare de indispensabil ca literatura să depășească frontierele.

Primiți asigurarea sentimentelor mele cele mai bune.

CLAUDE GALLIMARD



Această revistă mărturisește, în toate paginile sale, extraordinara putere de receptivitate a geniului românesc. Lumea se recunoaște în ea, în aproape infinita ei diversitate.

Asta am simțit răsfoind paginile magnificelor numere din revista « Secolul 20 ».

JACQUES MADAULE

À Secolul 20

Je vous adresse au seuil de l'an neuf mon salut très amical. Je souhaite à Secolul 20 de poursuivre son chemin pour le plaisir et l'enrichissement du lecteur.

Je crois qu'une revue littéraire est un instrument primordial du mouvement culturel si nécessaire aujourd'hui dans ce monde de fureur et de sang parce qu'elle est le laboratoire d'expérimentation de la création et de la lecture. Le poète y essaie ses ailes, le lecteur aussi. Le romancier y tente un commencement de son oeuvre. Le lecteur aussi. Il y apprend à être lecteur c'est à dire créateur tandis que le créateur y apprend les chemins et les visages de l'altruisme.

Cela ne vaut pas seulement pour un pays. Le seul public roumain n'est pas intéressé par Secolul 20. Les revues sont des lieux d'échange international. L'esprit de Caragiale y souffle avec celui de Molière ou d'Éluard

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Europe souffre si Secolul 20 souffre. Elle s'augmente de votre augmentation. Ces revues sont les dispatchers subtils et puissants de la rencontre et de la création universelles. Elles sont ces machines humaines de science-fiction où se retrouvent le passé et le futur, le présent et le possible, le songe et le bilan. Salut donc à Secolul 20 et à son temps durable, du commencement du rêve à la poursuite du rêve. Je parle du rêve réel où le poète précède le savant humain, l'homme.

Paris 1971

Pierre Gamarra

În pragul acestei aniversări, primiți din inimă salutul meu prietenesc. Urez *Secolului 20* să meargă mai departe pe același drum spre desfătarea și înzestrarea sufletească a cititorilor săi.

Cred că o revistă de literatură reprezintă astăzi un instrument primordial pentru mișcarea culturală, lucru atît de necesar în lumea de astăzi, cea frămîntată de violență și sînge. În ea găsim laboratorul de experiență al creației și lecturii. Poetul și cititorul deopotrivă își încearcă aici aripile. Pentru romancier, un început de operă. Pentru cititor de asemeni. E locul unde acesta din urmă învață să citească în mod creator, în timp ce creatorul deprinde la rîndul său exercițiul feluritelor înfățișări ale altruismului.

Acestea toate sînt adevărate nu numai pentru o singură țară. Publicul românesc, de pildă, nu este singurul interesat de o revistă ca *Secolul* 20. O revistă e locul unor schimburi internaționale de valori. Spiritul unui Caragiale o poate însufleți deopotrivă cu spiritul unui Molière sau Eluard. *Europe* suferă cînd *Secolul 20* suferă. Zestrea unei reviste ca *Europe* crește atunci cînd crește zestrea unei reviste ca *Secolul 20*. Pubicațiile noastre sînt ca niște dispeceri subtili și puternici ai întîlnirii și creației universale. Ele sînt mașini umane de *science-fiction*, locul unde trecutul își dă mîna cu viitorul, prezentul cu posibilul, visul cu bilanțul de realizări.

Salut, așadar, *Secolului 20*, și timpului său dăinuitor, de la visul încropit către visul urmărit în faptă. Vorbesc despre visul real, cel în care poetul precede savantul din om, pe om.

Paris, 1971

PIERRE GAMARRA

În calitatea mea de președinte al Uniunii Scriitorilor Polonezi, în calitatea mea de redactor șef al revistei « Tworcost, » în calitatea mea de prieten al literaturii române, salut din adîncul inimii revista *Secolul 20*, și îi doresc și pe viitor să-și continue cu succes activitatea nobilă care contribuie la apropierea dintre popoare, la popularizarea minunatelor tradiții umaniste, care au făcut gloria literaturii române în lumea întreagă.

JAROSLAW IWASZKIEWICZ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Deși cred că literatura nu poate schimba lumea, ea poate contribu la înțelegerea între oameni.

Sînt convins că revistele literare — așa cum este a dumneavoastră — constituie poduri ale acestei înțelegeri.

Pornind de la această convingere vă transmit în numele meu și al Uniunii Scriitorilor din Serbia, cele mai călduroase urări de succes cu prilejul împlinirii a zece ani de activitate a revistei dumneavoastră.

Președintele Uniunii Scriitorilor din Serbia,

Belgrad, 5 III 1971

RISTO TOSOVICI

Am o mare admirație pentru frumusețea acestei reviste, pentru cosmopolitismul ei modern și uman, pentru fidelitatea ei față de tîlcurile cele mai adînci ale culturii. E o contribuție dinamică la viața literară europeană. Redactorii pot să fie mîndri de revista lor, colaboratorii ei de asemenea.

MIODRAG PAVLOVIĆ

Ultimele decenii au fost deosebit de intense ca viață literară și politică în lumea întreagă. Fiecare continent și-a dat roadele sale demne de luat în seamă. « Secolul 20 » este oglinda internațională a unei activități ce ne privește în mod particular. În paginile ei se întrevede istoria gîndirii care stă la baza cunoașterii reciproce și a contactului direct între popoare. Glorioasa revistă română devine pe zi ce trece *instrumentul* cultural prin care înțelegem problemele noastre și le găsim o soluție. Ascultînd « vocile » « Secolului 20 » mi se pare că asist la un concert de ramuri și frunze, ale cărui rădăcini umane trebuiesc căutate și aprofundate ca să dea roade și mai substanțiale. Rezultatul acestei munci uimitor de lungi devine acum evident. Iată de ce trebuie continuată nobila sarcină de înfrățire între scriitori și popoare, între literatură și știință, în viziunea *inestografică* a societății care întîmpină anul Două mii.

ELIO FILIPPO ACROCCA

Tra le pagine di Secolul 20
si sono dato appuntamento
tutti gli scrittori del mondo
Penso perciò che tutti gli
scrittori del mondo siano
lieti di festeggiare i dieci
anni di vita di questa
splendida rivista letteraria.
Auguri alla sua intelligenza
Auguri alla sua universalità

aldo nicolaj

În paginile « Secolului 20 » și-au dat întîlnire toți scriitorii lumii. De aceea, mă gîndesc că toți scriitorii lumii sînt bucuroși să sărbătorească cei zece ani de viață ai acestei splendide reviste literare. Salut inteligența sa. Salut universalitatea sa.

Roma, aprilie '71

ALDO NICOLAJ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu prilejul aniversării a zece ani de existență a revistei « Secolul 20 » — pe care o văd totdeauna cu plăcere — exprim conducerii și colaboratorilor întreaga mea simpatie față de puterea de angajare care străbate din orientarea ei.

Am avut onoarea să văd în această revistă reproduse versuri ale mele — fapt care mi-a făcut o mare plăcere — într-o limbă cu accentul deloc străin nouă și intereselor noastre cele mai vii.

VITTORIO SERENI

Activitatea revistei « Secolul 20 » creează perspective care sporesc capacitatea acestei publicații din București de a exprima prezența românească în eforturile pe care le facem cu toții de a uni, pe fire diverse, colaborarea internațională și a exprima viziunea comună a scriitorilor asupra problemelor lumii actuale.

O asemenea acțiune merită interesul nostru cel mai atent. Îi exprim urările mele cele mai sincere de a duce mai departe, cu aceeași pasiune, munca ei.

MARIO LUZI

Cred într-o poezie care recuperează — într-o continuă dialectică — gesturile, faptele, convingerile, contradicțiile, pentru a se compune nu ca exemplu de produs finit și vulnerabil, ci ca un mod viu de stimulare continuă spre libertatea adevărului, în toate dimensiunile lui. În această acțiune, opera fiecăruia dintre noi, opera unor reviste ca *Secolul* 20 va contribui la redobîndirea demnității exercițiului poetic în societatea modernă, pentru ca poezia să nu fie respinsă ca o gratuitate decorativă sau minoră.

ROBERTO SANESI

« Secolul 20 » apare de zece ani. De vreo cinci ani încoace fac și eu ceva înrudit oarecum cu revista dumneavoastră. În vreme ce dumneavoastră înregistrați fenomenele literaturii universale ale acestui veac, eu înregistrez acele fenomene cultural-literare pe care le trăim zi de zi și despre care ne place să spunem că sînt « noi ».

Probabil că problemele se pun în același fel și aici, la Viena, ca și la București. Relațiile cu problemele spiritului cer o mare doză de răbdare și sensibilitate. Dacă, pe de o parte, în domeniul artei nimic nu se poate realiza în pripă, pe de altă parte, nici evoluția nu cunoaște opriri. Este de altfel atît de frumos, emoționant chiar, să asiști, să contempli și să dai și o mînă de ajutor ca o lucrare literară să poată lua naștere.

Nu este deloc greu să-mi dau seama că « Secolul 20 » este o revistă mult mai solicitată și mai necesară decît oricare din revistele noastre literare. Aceasta înseamnă, fără îndoială, că munca dumneavoastră este mult mai grea (fiind mai plină de responsabilitate). Răsfoiesc cu plăcere exemplarele revistei. Și uneori mi se pare chiar că înțeleg românește. Problemele sînt aceleași, întocmai ca și materialul despre care scriem și pe care lucrăm. Literatura — mă rog — nu trebuie să fie plicticoasă. Sînt convins că « Secolul 20 » nu este numai o revistă bună, ci și una interesantă.

Zece ani de participare, de chibzuire, de ajutor dat pentru realizarea salturilor ! Multe s-au fanat în acești ultimi zece ani, aici, la noi, în Austria. Dar la dumneavoastră, în România? Cine vrea, n-are decît să se grăbească în literatură. Adevărul însă vine încet, dar durează mult.

Dr. OTTO BREICHA

Critic de artă, Editor al revistei PROTOKOLLE

Permiteți-mi ca în numele Institutului mele și al meu personal să dau expresie celor mai cordiale felicitări cu prilejul aniversării celor zece ani de existență a merituoasei dumneavoastră reviste. Este pentru noi o deosebită bucurie cînd ne sosesc exemplarele atît de interesante și într-o atît de excepțională prezentare grafică. Dezbătînd și probleme de literatură străină, v-ați cîștigat, ca mediatori, merite cu adevărat de nepreţuit.

Al dumneavoastră, cu cele mai cordiale dorinți de a înregistra și în viitorul apropiat, ca și în acela mai îndepărtat, roade bune,

Dr. WOLFGANG KRAUS

Directorul « Societății austriece pentru literatură »

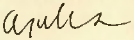
Socot că « Secolul 20 » este una dintre cele mai însemnate reviste literare europene. În însuși acest « europenism » îmi pare că stă pecetea ei esențială. Este o revistă de vaste orizonturi și de înaltă ambiție,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a cărei realizare corespunde acestei ambiții. Exemplarele revistei, și mai cu seamă unele din numerele speciale — mă gîndesc de exemplu la acela despre Claudel — merită să facă parte dintr-o antologie a gîndirii și a poeziei secolului al XX-lea. Pe de altă parte, pentru Occident, revista este foarte prețioasă prin informațiile pe care le dă despre viața literară din România, și prin textele celor mai buni scriitori și poeți.

ANTOINE GOLÉA

ense que "SecolulXX" est une des plus importantes revues littérai-rer européennes. C'est même dans son "européanisme" que me semble résider sa marque essentielle. C'est une revue de vastes horizons et de haute ambition, dont la réalisation correspond à cette ambition. Ses numéros, et surtout certains de ses numéros spéciaux – je pense par exemple à celui sur Claudel – méritent de faire partie d'une anthologie de la pensée et de la poésie du XXème siècle. D'autre part, pour l'Occident, la revue est très précieuse par les informations qu'elle donne sur la vie littéraire en Roumanie, et par les textes des meilleurs écrivains et poètes roumains.



Mi se pare că revista « Secolul 20 » are foarte puține reviste rivale în Europa, în ceea ce privește deschiderea generoasă față de literaturile străine, de care această revistă ne dă un exemplu care ar trebui să ne inspire și pe noi. Secolul mai are treizeci de ani de trăit. Mulți ani « Secolului 20 ».

MICHEL DEGUY

Nu există în Franța nici o adevărată revistă internațională. În mod fragmentar și cu totul empiric ne parvin informații despre literaturile străine. « Secolul 20 » nu e numai o revistă « deschisă », ci și un pol de atracție. Oamenii care o animă iubesc într-adevăr literatura. Poezia este pentru ei altceva decît un simplu exercițiu literar, altceva decît produsul unui « spleen ». Prin intermediul prietenilor mei Cotruș și Doinaș salut pe toți cei care fac din « Secolul 20 » o revistă exemplară.

ROBERT MARTEAU

Ar fi de dorit ca revista « Secolul 20 » să existe și în Franța, nu numai ca nivel al calității, al informării și al redactării, ci și ca putință de a stîrni interesul pentru artă și cultură al unui public francez tot atît de larg ca și acela care, din fericire, există în România.

JEAN CLAUDE RENARD

Mă bucur foarte mult că « Secolul 20 » sărbătorește aniversarea a zece ani de existență. E minunat că secolul nostru are un fiu atît de tînăr, atît de plin de viață, de dinamic. Felicit cu acest prilej redacția, pe cititorii români și literatura atît de strălucit reprezentată în paginile revistei, literatura din toate țările, literatura lumii secolului nostru. Doresc acestui vlăstar al secolului nostru să trăiască ani mulți, depășindu-și ca vîrstă părintele.

ANDREI VOZNESENSKI

Felicit din tot sufletul minunata dumneavoastră revistă, cu prilejul împlinirii a zece ani de existență. Îi doresc să meargă pe acest frumos drum tot așa mai departe, încă mulți, mulți ani.

Cu cele mai bune urări,

MIA PLISEȚKAIA

Apreciez mult efortul remarcabil făcut de revista *Secolul 20* pentru a stabili o comunitate de cercetări asupra artei contemporane. Îi doresc și îi prevăd un mare viitor.

GIULIO CARLO ARGAN

Mărturisesc sincer că mi-a fost dat să răsfoiesc mai bine încîntătoarea și înviorătoarea dumneavoastră *sărbătorită* abia cu prilejul recentei mele vizite în frumoasa și luminoasa dumneavoastră metropolă. Mi-a ajuns însă și atît ca să-mi pot da seama că revista « Secolul 20 » este o revistă atrăgătoare, de o neobișnuită prospețime grafică, și bogat ilustrată. Iar textele publicate — pe unele le cunoșteam în original, altele le ghiceam

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

după numele autorilor sau după titluri — demonstrează că ele împlinesc, din ce în ce mai mult şi tot mai bine, cu un conţinut actual, denumirea revistei dumneavoastră, care nu este doar o oglindă care reflectă, ci o oglindă care gîndeşte pe baza unei concepţii precise. Ea nu se mulţumeşte doar să informeze, ci clarifică fiecare problemă în parte din unghiul de vedere al unor personalităţi diferite, acest lucru fiind valabil în primul rînd pentru numerele dumneavoastră tematice. Pe scurt, analizaţi lucrurile în adîncime. Universalitatea dumneavoastră nu se confundă cu cochetăria de a fi à la *page* cu tot ce se petrece în lume. De altfel, în ţara dumneavoastră nu s-a făcut asta niciodată: şi chiar dacă pînă acum n-am izbutit, decît să « foiletez » doar România, literatura şi cultura ei, mi-a fost totuşi cu neputinţă să nu constat că tradiţia avangardei dumneavostră este foarte vie, şi că legătura ce vă uneşte organic de ea este din ce în ce mai puternică. Şi acest lucru reiese cu claritate şi din revista « Secolul 20 », căreia îi urez ca şi în viitoarele decenii să fie tot atît de tînără şi de prosperă.

ADOLF KROUPA

Primul exemplar al revistei *Secolul* 20 mi-a căzut în mînă aici, la Madrid, acum cîţiva ani. Am avut apoi ocazia să citesc şi alte numere ale revistei. Mi-am putut da seama de orientarea ei generoasă şi am rămas plăcut impresionat îndeosebi de numerele monografice dedicate unor scriitori sau unor aspecte majore ale literaturii universale.

În timpul ultimei mele vizite în România am cerut să merg la redacţia revistei *Secolul* 20, unde am avut ocazia să fac un schimb de impresii extrem de util cu colectivul redacţional. Păstrez o amintire foarte plăcută despre acea întîlnire. *Secolul* 20 constituie un vehicul indispensabil care leagă cultura universală cu cea românească, cu alte cuvinte îndeplineşte perfect dubla misiune de fin instrument de studiu şi de mijloc admirabil de intercomunicare intelectuală. Buna pregătire critică a colaboratorilor săi mi-a trezit în mod constant sentimente de gratitudine şi de satisfcaţie.

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Să trimit un salut revistei româneşti « Secolul 20 » la cea de a zecea aniversare înseamnă pentru mine — un spaniol care se mărturiseşte un bun prieten al României — un motiv de profundă satisfacţie, şi aceasta

din mai multe motive. În primul rînd pentru că astfel salut acţiunea nobilă de răspîndire a valorilor oferite de literaturile străine în rîndul cititorilor români, acţiune prin care se aduce o contribuţie importantă la cunoaşterea reciprocă şi la stabilirea unui climat de colaborare culturală şi de pace. Am fost plăcut impresionat de diversitatea temelor tratate şi de calitatea traducerilor din literatura spaniolă apărute în ultimii ani. Am putut urmări fidelitatea versiunilor româneşti şi grija pentru păstrarea nuanţelor celor mai delicate în traducerile de poezie. Pe lîngă numerele monografice de o valoare rară, ţin să remarc acele numere care dedică un important număr de pagini literaturii spaniole şi care mi-au revelat existenţa unui grup de foarte buni cunoscători ai literaturii spaniole contemporane.

JUAN EDUARDO ZUÑIGA

Revista « Secolul 20 » merită din plin călduroasele noastre felicitări pentru efortul depus în cei zece ani de apariţie neîntreruptă pentru cunoaşterea atîtor aspecte ale literaturii universale pe care le-a comentat şi le-a tradus în paginile sale. Ca spaniol, ţin să-i mulţumesc pentru atenţia deosebită pe care a acordat-o literaturii spaniole, prin traduceri de bună calitate şi numeroase studii. « Secolul 20 » poate constitui o punte de legătură între două popoare îndepărtate în spaţiu, dar apropiate în spirit cum sînt România şi Spania.

ARMANDO LOPEZ SALINAS

Revistele literare sînt şi au fost întotdeauna avangarda literaturii. În fiecare epocă, ele realizează o deschidere de drumuri spre mediile exterioare: provincia, regiunea, ţara, continentul, lumea.

Revistele literare sînt asemeni unor mîini tinere întinse spre noi agresiv, care ţin în alertă, care ne împiedică să devenim poltroni.

Acest gen de revistă, format carte, devine adesea un adevărat tezaur bibliografic. În Spania, o asemenea revistă a fost *Revista de Occidente*, întemeiată de José Ortega y Gasset, o revistă clasică pentru noi, înscriindu-se în linia marilor realizări culturale.

Salut călduros revista « Secolul 20 » pentru opera sa dinamică, constructivă şi stimulatoare în planul creaţiei şi cunoaşterii culturale.

LEOPOLDO DE LUIS

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

I remember seeing and reading with much pleasure the articles on me in your literary review, and I am pleased to hear that you are celebrating the 10th anniversary.

I would like to send my warmest greetings and congratulations on the continuing high quality of the production and material published in your magazine.

With best wishes. Yours Sincerely

Henry Moore

Îmi amintesc cu multă plăcere de articolele despre mine publicate de revista dumneavoastră de literatură, și mă bucur să aflu că « Secolul 20 » sărbătorește acum zece ani de la apariție.

Permiteți-mi să vă adresez urările mele cele mai călduroase și să vă felicit pentru înalta calitate și constanță a materialelor scrise și publicate în paginile dumneavoastră.

Cu cele mai bune gînduri al dumneavoastră sincer,

HENRY MOORE

Pentru noi toți, limba și civilizația României reprezintă o verigă vie a legăturii cu marele trecut clasic.

În literatura română — chiar cineva care nu cunoaște limba dumneavoastră — aude răsunînd vocile străvechi ale umanismului. Revista dum-dumneavoastră a fost și rămîne, între noi, o punte statornică. Grație ei, ne simțim mai puțin rușinați de faptul de a nu înțelege limba dumneavoastră, căci ne-ați dat minunata încredințare că o cunoașteți pe a noastră.

Cu cele mai bune urări,

Churchill College, Cambridge,
1 februarie 1971

GEORGE STEINER

În zece ani de existență, revista « Secolul 20 » a reușit să ofere o panoramă a Literelor și Artelor din Franța atît de bine alcătuită și atît de completă încît nu știu nici o publicație franceză ce ar fi putut-o face. Fără îndoială e privilegiul unei anumite distanțări care a îngăduit lui Dan Hăulică și echipei sale să aibă o conștiință atît de exactă despre ce era important în cultura țării noastre și ce era aparentă, modă sau iluzie. E și un privilegiu al inimii care face ca prietenii noștri români să împărtășească preocupările și căutările noastre și să participe la ele oarecum din lăuntru. Ceea ce-i face să nu se înșele asupra esențialului. Să știm să le fim recunoscători și să dorim viață lungă « Secolului 20 » pentru a ne conduce, — totdeauna frățește legați, pînă în pragul noului secol.
25 mai 1971

JACQUES LASSAIGNE

Caiet după caiet, *Secolul* 20 îmi delinează reprezentarea unei posibile *Weltliteratur*, așa cum o întrezărea Goethe, dar mai concretă, mai eficace, mai umană.

Cert e că redactorii acestei admirabile reviste — admirabilă prin rigoare și eleganță — au patima ideilor și a acțiunii culturale prompte, dîndu-și aportul *ex abundentia cordis* la articularea și armonizarea vieții literare și artistice europene.

Îi îmbrățișez fratern, — pregustînd o apropiată întîlnire la București, — iar revistei lor îi urez o continuă și organică prosperitate, acum cînd își sărbătorește cei zece ani de exemplară existență.

Santa Margherita Ligura
Aprilie, 1971

GIORGIO BASSANI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Este o deosebită plăcere pentru mine să pot adresa cîteva rînduri excepţionalei reviste « Secolul 20 »

Orientată larg şi multilateral, ea este o oglindă a vieţii literare din ţara dumneavoastră. Eficienţa ei are un dublu înţeles: prin interesul viu şi prin larga ei deschidere spre literatura universală, ea este în egală măsură un mijlocitor şi un interpret nu numai al propriului dumneavoastră domeniu literar, ci şi al aceluia al străinilor care iau cunoştinţă, prin intermediul acestei reviste, de literatură română, pe de o parte, şi că, pe de altă parte, operele diferitelor curente literare dintr-o ţară dobîndesc un alt loc, mai nou, mai extins, o semnificaţie mai largă şi poate chiar o accepţie mai nouă. Thomas Mann, Ernst Jünger, Gottfried Benn, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Bertolt Brecht, G. W. Fr. Hegel, Karl Marx, Fr. Schiller, J.J. Winckelmann, Fritz v. Unruh, Georg Kaiser, Frank Wedekind — sînt doar cîţiva dintre reprezentanţii literaturii şi filozofiei germane care s-au bucurat de audienţă în revista dumneavoastră.

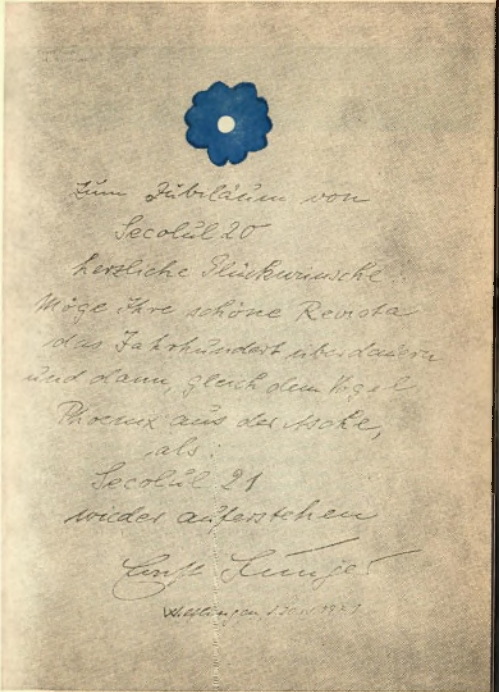
Două din numerele revistei au fost dedicate în exclusivitate literaturii germane: numărul dublu 11/12 (1969), expresionismului german şi nr. 2 (1970), lui Fr. Hölderlin. Nu sîntem în măsură să apreciem valoarea traducerii în limba română, dar selectarea materialului şi prezentarea grafică a celor două numere sînt o mărturie nu numai a vastei culturi şi a cunoştinţelor de care dispun redactorii, ci şi al interesului şi al gustului lor. Poate exista o mai mare cinstire, decît aceasta, adusă literaţilor noştri?

De ani de zile primim aşadar, revista dumneavoastră. Fiecare număr este aşteptat cu mare interes, cu atît mai mare, cu cît cu unii dintre colaboratorii dumneavoastră sîntem în contact direct şi le urmărim cu multă simpatie activitatea. Aniversarea celor zece ani de apariţie ne dă prilejul de a ne exprima, sub toate aspectele, recunoştinţa şi mulţumirile noastre.

Dr. RUTH ZIERVOGEL TAMM
Director la INTER NAŢIONES (R.F.G.)

Felicitări din toată inima la aniversarea publicaţiei
SECOLUL 20.
Fie ca frumoasa dumneavoastră *Revista*
durînd peste veac, asemenea păsării Phoenix
să renască din propria ei cenuşă
în chip de:
SECOLUL 21

Wilflingen, 20 IV 1971 — **ERNST JÜNGER**


Zum Jubiläum von
Secolul 20
herzliche Glückwünsche.
Möge Ihre schöne Revista
das Jahrhundert überdauern
und dann, gleich dem Vogel
Phoenix aus der Asche,
als:
Secolul 21
wieder auferstehen.
Ernst Jünger
Wilflingen, 20 IV 1971

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CULTURĂ ȘI UNIVERSALITATE

ION HELIADE RĂDULESCU

«Lucreze care cum poate și înlesnească-se traducțiile; traducțiile cele bune înfrumusețează și nobilește limba; prin ele intră în limbă toate frasurile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiților autori vestiți și îmbrățoșîndu-le le face ale sale. . .» (Prefață la Gramatica *din 1828)*

ALECU RUSSO

«România este ca Dunărea cea lată, mare și adîncă, în care se cotropesc apele deosebite din a dreapta și din a stînga; cu cît mai multe pîraie, pe atîta și Dunărea crește; valurile străine s-au cotropit în romănie, nici un val nu ne-a putut îneca . . . de multe ori un val amenințător de pieire ne-a întărit, de multe ori acel val ne-a împins spre propășire.» (Amintiri — 1855*)*

AL. I. ODOBESCU

«O eră de renaștere și civilizație s-a deschis țării noastre. Națiunea română, pusă pe calea cea mare a progresului, trebuie să dobîndească toate elementele necesarii ca să meargă înainte

și să ajungă la putere, la mărire și la prosperitate. Elementele care pot pregăti și întemeia acest mare viitor al naționalității române sînt ideile și cunoștințele serioase în științe, litere și arte. Răspîndirea ideilor pentru dezvoltarea spiritului și formarea inimei va aduce țara noastră la o adevărată civilizație ». (Către cititori — *Revista Română, aprilie 1862)*

BOGDAN PETRICEICU HASDEU

«Ca națiunea să domnească prin sine însăși, ca ea să fie puternică și respectată, ca limba ei să excite admirațiunea popoarelor prin tezaure de geniu, aceasta se chiamă mărire națională, iar dorința acestei măriri se chiamă patriotism !» (Patriotism și neîncredere — 1868*)*

TITU MAIORESCU

«Astăzi oamenii luminați din străinătate par a simți că în privința întregei vieți a poporului român au fost prea puțin și prea rău informați și se întorc cu oarecare curiozitate spre cunoașterea unei națiuni ce a arătat o valoare mai mare decît i se presupunea. — Se înțelege că o parte a acestui interes s-a îndreptat și spre literatura română, ca spre manifestarea cea mai directă a chiar firei poporului. Însă, din necunoștința limbei, interesul ar fi rămas zadarnic dacă, cel puțin în Germania, nu s-ar fi aflat publicate tocmai în timpul din urmă un șir de traduceri a multora din poeziile și novelele care au caracterizat literatura română în zilele noastre . . . Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat și să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru». (Literatura română și străinătatea — 1882)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

C. DOBROGEANU-GHEREA

«Literatura noastră se dezvoltă sub înrîurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrîurire a cutărui maestru străin se oglindeşte într-un scriitor al nostru, şi, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noştri, fie ei oricît de mici? Nouă nu ni se pare nici pretenţios, nici de rîs lucru dacă un scriitor de-ai noştri cu puţin talent ar avea năzuinţa să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenţie de rîs a vroi să fii un Shakespeare, ci de rîs e credinţa că ai ajuns a fi un astfel de geniu, cînd nu-i ajungi nici la glezne; ambiţia însă d-a ajunge un Shakespeare e o ambiţie aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noştri, să nu le arăte exemple mari din străinătate?» (Asupra criticei — 1887)

AL. MACEDONSKI

«Mersul general al omenirii înainte aparţine nu unei ţări în care el se schiţează mai hotărîtor ci omenirei însăşi. Ce este imitaţiunea nu este prin urmare însuşirea unei realizări oarecare în metodul de-a spune simţirile, ci împrumutarea unor simţiri şi unor cugetări străine de sufletul tău de origine» (Însemnări critice — *Rampa, 8 august 1912*)

OVID DENSUSIANU

«M-am ridicat şi eu şi mă voi ridica totdeauna contra influenţelor străine, dar numai cînd pot fi pernicioase, şi de acestea au fost şi mai sînt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înrîurire străină, este o aberaţiune în care, din păcate, prea mulţi cad. O literatură nu se poate izola; e spre paguba ei să se închidă între ziduri duşmănoase faţă de altele». (Rătăciri literare — *Vieaţa nouă nr. 1, februarie 1905*)

G. IBRĂILEANU

«Literatura unei ţări nu se va putea numi niciodată «bogată», dacă ea nu va fi transplantat, în limba poporului, operele mari, de valoare universal-omenească, ca Homer, Dante, Shakespeare, Goethe etc.» (Viaţa Românească, 3/1906)

«Critica trebuie să încurajeze originalitatea şi să combată imitarea, recomandînd însă literaturile străine ca izvor de meditare şi ca modele pentru perfecţionare. Critica trebuie să ajute virilitatea şi să lovească în infantilismul anacronic, care e copierea literaturilor străine. Şi nu din motive naţionaliste, care nu au ce căuta aci, ci din dorinţa de a fi de partea maturităţii creatoare». (Modă şi originalitate — *Viaţa românească nr. 1/1928*)

I. BOTEZ

«...cu cît vom fi mai în stare să facem cunoştinţa produselor intelectuale a mai multor popoare înaintate, cu atît izvorul de lumină va fi mai mare, cu atît ne va arăta mai clar — prin comparaţie — cum să deosebim ceea ce formează esenţa civilizaţiei în general — fond comun al tuturor popoarelor civilizate — de ceea ce e specific naţional — culoare deosebită de la popor la popor — şi astfel vom putea mai lesne să ne ferim de păcatul unei imitaţii dăunătoare.» (Viaţa Românească, 1/1906)

MIHAI RALEA

«Dorim să importăm valori de peste hotare. Dar să ne înţelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discreditate în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocănie în imitaţie după care cutare fiu de sătean, adesea în prima generaţie de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzaţiile perverse ale opiului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale pînzelor lui Van Dongen...

Am cerut totdeauna contactul cu occidentul: în politică, în ştiinţă şi tehnică. În literatură însă e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decît naţional. Produs al unei societăţi, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea, Şi aceasta nu poate fi decît naţională». (Europenism şi tradiţionalism — *Viaţa Românească 3/1924*)

TUDOR ARGHEZI

«A citi numai ziarul «Excelsior» şi pe confratele lui «Le Matin», din care ne informăm şi devenim experţi în literatură franceză, poate fi destul pentru un amator pensionar, care îşi

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

îngrijește mustățile cu colorante și mintea cu cosmetic ușor. Unui scriitor în sensul social și artistic al cuvîntului, te miri de ce profesional și totuși profesional, îi e nevoie de mai mult... După cum timpul ne leagă de un stil, tot așa pămîntul ne leagă de o împrejurare. A ignora munca artistică actuală a Varșoviei, a Moscovei, a Pestei, a Vienei, a Sofiei, cu atîtea rezonanțe și complemente în interiorul țării noastre, este mai mult decît a ne dezinteresa disprețuitor de vocea care cîntă așa de frumos în apartamentul de alături... N-am putea spune dacă le putem da un echivalent complet celor patru, cinci naționalități și fracțiuni de popoare, cu care este de dorit să se stabilească un negoț intelectual; laolaltă, și uneori în parte, ele fiind mai numeroase decît noi. Putem însă lua și cunoaște foarte mult dela ele. Măcar documentar și pentru memorie, folosul e sigur și concret. Ba, dacă nu ne înșelăm, cunoașterea lor ne slujește să ne deslușim pe noi și poate ca să ne cinstim mai mult decît o facem». (Minoritarii și vecinii — *Rampa*, 1 octombrie 1927)

PAUL ZARIFOPOL

«Ne ține încă foarte strîns de gît o frică peste măsură dizgrațioasă, adeseori comică, de a nu ne da de gol cu vreun păcat în fața Europei. «Europa», în vorbirea noastră publică, este un cuvînt cu fior de patos... Sau: ne răsucim și ne gudurăm ca să fim primiți înăuntru, în salonul european, parc-am vrea să arătăm noi singuri cu degetul că stăm, altminteri, pe dinafară, abia îndrăznind să ne strecurăm pînă-n prag. Cu toată fanfara și zdrăngănind diversele leit-motive de orgoliu național, în fond nu ne-am izbăvit de acele răsuciri de gît și tremurări stîngace care ne-au rămas în oase de pe cînd eram umile anexe ale atotputerniciei turce...

E năravul vechi și urît de a alerga gîfîiți și speriați, după consacrări și glorii dinafară... Curios cap trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom putea zmulge (vrînd-nevrînd, și fără să năduşim special pentru asta) considerația străinătății, trebuie să le producem aici la noi — și le-am produs doar mai mult decît onorabil, în cei cincizeci de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat din Apus». (*Prefața la* Artiști și idei literare române — 1930)

LUCIAN BLAGA

«Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac reprezintă tot atîtea explozii de spiritualitate... Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul atît de îndrăgit altă dată, e încetul cu încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adîncimi nebănuite sufletul omenesc... În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. Pretutindeni în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut. Voința creatoare ia locul inspirației pasive...

«Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Mergînd mai departe pe acelaș drum sfîrșim în haos sufletesc. Sufletul contemporan e în căutarea unui drum de scăpare. Manifestări tinere în diferite tărîmuri ale culturii, în artă mai ales, sunt semne prevestitoare ale unei noi integrări spirituale. Organizarea sufletelor se face sub semnul absolutului. Forțe fără de nume vor crea noua împărăție a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim. În cele din urmă anonimatul nu înseamnă în cazul acesta decît jertfirea individualității ca individualitate și prefacerea ei în forță pusă în serviciul unui gînd, care o întrece. În dezarmonia de astăzi, anonimatul rezumă etica ce se impune mai mult decît oricare alta». (Probleme estetice — 1924)

TUDOR VIANU

«Aproape din fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcțiile lumii și înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acțiunea unor opere la mari depărtări de locul și timpul din care au iradiat. Povestea celor șapte înțelepți a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi și evrei, în Sindipa greacă, în

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

versiunea latină Dolopathos *și în întregul folklor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruși, poloni și români, pînă cînd Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în* Divanul persian. *Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăților, a conflictelor armate care le-au interceptat atît de des, oamenii și-au transmis neîncetat produsele fanteziei și ale inteligenței lor? Sfidînd obstacolele, omenirea a menținut unitatea culturii ei. Învățătura aceasta, rezultată cu atîta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secțiuni transversale, din cercetarea circulației motivelor, a ideilor și a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menține separate și învrăjbite națiunile care și-au manifestat necontenit voința de a se deschide unele altora și de a conlucra mereu la cultura comună a umanității . . . Cred că este folositor ca curentele difuzării literare să circule în toate direcțiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcție va fi mai temeinic asigurată, atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaște mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creație ».* (Literatură universală și literatură națională — *comunicare prezentată la Congresul de istorie literară. Budapesta 1—3 noiembrie 1955)*

G. CĂLINESCU

« Atîta lumină furăm din afară cîtă putem exprima în graiul nostru... Culturile străine trebuie să ne fie un îndemn, iar nu un scop. » (Alături de d. Rădulescu-Motru — Viața literară, 5 noiembrie 1927*)*

« A judeca o literatură numai din cuprinsul ei și, încă și mai rău, numai într-o porțiune, e o aberație. Nu poți sta de vorbă despre Conachi cu cine nu știe recita din Petrarca. » (Prefața la Impresii asupra literaturii spaniole — 1945*)*

« Universalitatea unui poet, cînd n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea prin care opera sa, zămislită în timpul și spațiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale și ale țării unde a luat ființă și devine inteligibilă întregei umanități. Pentru cei care au evadat astfel din contingențele imediate, noțiunile de clasicism, romantism pierd orice sens. Însă universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este, ipso facto, *un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, și totul rămîne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor. »* (Eminescu,-*Contemporanul, 12 iunie 1964)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

CULTURA ŞI MARILE MITURI

Reflecţia asupra acestor două concepte fundamentale de istorie şi cultură se reia necontenit, din numeroase perspective, în vremea noastră. Ne împinge spre ea necesitatea tot mai acută a învecinării dintre graniţele naţionalului şi uriaşul fluviu încremenit al universalului, a stabilirii de tărîmuri de competenţă şi specificitate. Şi necesitatea derivă din stringenţa cu care fenomenele se impun. Ce rămîne din devenirea fără oprire a istoriilor şi a culturilor naţionale, ce intră în perena zonă de valori a universalului? Interdependenţa dintre una şi cealaltă se arată a fi tot mai considerabilă şi mecanismele ascunse tot mai greu de dezghiocat. Cum şi în ce moment se produce trecerea din naţional în universal? Este oare un moment dintr-un proces obiectiv, apt de a fi prins în legi, sau e vorba de o bruscă mutaţie alchimică, inexplicabilă în aparenţă, dar care exprimă totuşi un salt calitativ? E tot atît de greu să răspunzi exact la aceste întrebări, cît e de anevoios să distingi particularităţile unui geniu din comparaţia cu un artist de talent.

Esenţial este să înţelegem că existenţa unei zone o presupune în mod obligator pe cealaltă; că universalul nu poate fiinţa fără existenţa individualului, a particularului în ipostaza de naţional; că naţionalul aspiră neîncetat spre universalitate la capătul lungii sale evoluţii. În speţă, valorile universale în cultură se hrănesc din cele naţionale, se constituie ca o *summa*, din ele şi deasupra lor; iar cele naţionale nu se pot gîndi în afara celor universale şi se îndreaptă, virtual, spre acelea, care le slujesc de măsură, de termen de comparaţie, dîndu-le imbold şi îndemnîndu-le la

nobilă competiţie. Ne delimităm, e adevărat, pentru a defini mai apăsat profilul nostru spiritual, identitatea noastră naţională, contribuţia noastră la prisma aceea de minunate culori care ar trebui să fie umanitatea. Dar nu putem trăi singuri pe lume şi evoluţia înseamnă primire de elemente din afară şi asimilare originală, care să ne arate puterile de înţelegere şi integrare în matca proprie a împrumuturilor primite, restituite cu dobîndă de frumuseţe. Ideile şi valorile circulă cum circulă aerul şi apa, neoprite, fără stavilă, pretutindeni. Mă gîndesc, de pildă, la motivele literare, la fiecare « topos » dintre cele multe care s-au cristalizat în atît de variate forme în literatura tuturor popoarelor: motivul prometeic, motivul vîrstei de aur, motivul messianic, motivul faustic şi atîtea şi atîtea altele.

Sau mă gîndesc la felul în care mari artişti naţionali au izbutit să scoată din destinele lor de exponenţi ai popoarelor, produse care îşi cer locul în panteonul universal, vorbind, pe deasupra limbilor naţionale, în lumina adevărurilor generale ale condiţiei umane, ale raporturilor dintre forţele ce se înfruntă în lume, ale valorilor durabile. Dintre aceştia, Eminescu e printre cei mai expresivi. Şi saltul său spre universalitate s-a produs în urma unui amestec de lungă durată între datele culturii naţionale integrate în chip esenţial, începînd de la istorie şi folclor şi sfîrşind cu limba, şi între acelea, infinite, ale culturii universale, bine selectate, bogat şi firesc asimilate. Desigur, temperatura de fuziune a geniului a fost factorul decisiv în refacerea trecerii dinspre timpul mic înspre timpul mare, dinspre particular spre universal. Însă lucrarea lui admirabilă între amîndouă zonele a fost una conştientă şi deliberată, menită să ilustreze generalul prin individual (adică universalul prin naţional), prin hainele specifice ale limbii şi viziunii despre lume româneşti, ca apoi să proecteze valorile acestea din nou în universal. Neobişnuitul intelect eminescian, agitat de întrebările proprii, le-a îndestulat cu materie de pretutindeni şi mai cu seamă din miturile universale, nuclee de esenţă umană, aplicabile şi interpretabile oriunde, în orice epocă istorică, în orice loc al lumii. Din creatoarea ambiguitate a miturilor, arhetipuri poetice ale începuturilor umanităţii, poetul român a scos uimitoare efecte şi valori, aplicîndu-le viziunii româneşti despre lume. Pe urmele universalului herderian, marele romantic a înţeles din adînc osmoza indispensabilă între fenomenele de cultură naţională şi tezaurul mereu folosit, mereu egal cu sine însă, al valorilor universale. Fără refacerea în haină naţională a miturilor universale, cultura unui popor nu se poate ridica pînă la valori universale. Şi de la traducerea fragmentară în basm românesc a mitului orfic, de pildă, ca în *Făt Frumos din lacrimă* şi în alte opere de tinereţe, pînă la magnifica încastrare a mitului Hyperion într-o transparentă, cristalină carcasă de poveste filosofică în *Luceafărul*, Eminescu s-a dăruit acestei strădanii cu o pasiune neabătută. Şi a mai încercat o operaţie, mult mai grea, atît de grea încît a lăsat-o doar în postume, fundamentul de granit în care stă îngropată tainica lui viziune asupra lucrurilor lumii. E vorba de scoaterea din apa istoriei noastre a miturilor unificatoare de sensuri în evoluţia poporului. Temerara minte care se mişca între geneze şi stingeri, pe demiurgice traectorii, a vrut să recreeze adjuvantele istoriei, miturile româneşti de la începuturi, din faza dacică, pentru a descoperi lumii puterea spirituală a înaintaşilor şi îndreptăţirea noastră de a participa la naşterea valorilor de primă mînă ale culturii universale. Din soliiocul acesta au rămas însă numai urmele, ca nişte grandioase ruine baroce ale unor edificii prea vast concepute pentru a se putea sfîrşi vreodată. Poetul a atins din nou universalul însă şi pe alte linii, după ce şi-a scos din el substanţele de care avea nevoie, şi fără de care n-ar fi putut trăi, printr-un proces simultan, de pătrundere în straturile cele mai adînci ale *psyche*-ului şi de înălţare deasupra condiţiei umane, printr-o capacitate unică de obiectivare.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Astfel din iubirea sa veşnic neîmplinită, veşnic tînjitoare după absolut, din luciferica-i sete de cunoaştere, ilustrată cu toate implicaţiile magice în *Sărmanul Dionis*, din lupta necontenită între angelic şi demonic, din titanica aspiraţie spre desăvîrşire, temperate toate spre maturitate de viziunea folclorică şi năzuinţa spre clasicitate, a ieşit o dramatică, înaltă meditaţie asupra condiţiei umane, spusă ca într-un murmur resemnat şi trist, dar de un adevăr esenţial. Suferinţa lui asumată, primită ca un corolar al geniului şi privită din afară cu o filosofică înţelegere şi resemnare teoretică, se obiectivează, căpătînd valenţe general umane. Insul se pierde parcă după trăirea întreagă a dramei şi rămîne doar patima spiritului, ca adevărată patimă a logosului universal. Şi totuşi nimic, nici participarea la creaţie, nici lecţia de filosofică iniţiere dată de demiurg, nu poate stinge regretul după neîmplinire şi după sîmburele atît de fierbinte al existenţei, oricît de trecător şi iluzoriu. Cu infinite sensuri, cu refăcute şi sporite ambiguităţi, care-l îmbogăţesc, mitul Hyperion-Luceafărul reintră în orbita universală, aducîndu-i nu numai orfism, kantism, gnoză, ci şi o viziune filosofică de o rară înălţime a unui dramatic destin românesc, folclor şi limbă cu simplităţi şi puteri de logos.

Dialectica universal-naţional se exprimă cu strălucire în cel mai mare poet român, într-o ipostază exemplară pentru orice demonstraţie.

DUMITRU GHIŞE

TERMENII UNEI ECUAŢII: UNIVERSAL—UNIVERSALITATE

Problema universalului a constituit una din preocupările statornice ale cugetării omeneşti. Mereu reluată şi discutată, chiar aprig disputată, privită din cele mai diverse unghiuri de vedere, deosebirea scindîndu-se în poziţii antinomice, problema universalului nu-i putea lăsa indiferenţi pe nici unul dintre gînditori — fie ei filozofi, oameni de ştiinţă, esteticieni, oameni politici, sau de artă — întrucît viza o chestiune fundamentală nu numai a teoriei ştiinţei, logicii sau a artei ci şi a existenţei. «Dialectica universalului, particularului şi singularului se revelează ca o structură fundamentală a lui esse» — scrie, pe bună dreptate, Athanase Joja, în ale sale *Studii de logică*. Celebra ceartă a universaliilor purtată de-a lungul întregului ev de mijloc concentra în ea, ca într-un focar, lupta dintre două concepţii despre lume iremediabil opuse. Disputa medievală nu era, în fond, decît o formulă esopică prin care puteau să transpară punctele de vedere ale unei concepţii filozofice materialiste în condiţiile istorice date ale dominaţiei religiei şi teologiei. « Realiştii » şi « nominaliştii » nu au apărut ex *nihilo*, nu sînt o apariţie spontanee, nu marchează un început. Începuturile, confuze şi rudimentare, sînt depistabile în vechile mituri şi cosmogonii conturîndu-se treptat şi din ce în ce mai net în formele cristalizate ale filozofiei şi ştiinţei.

Aspiraţia spre universal e legată de însăşi tentativa explicării, într-o formă sau alta, a lumii. Încercarea de a găsi ceea ce e comun, constant şi repetabil în multitudinea şi diversitatea fascinantă a lucrurilor, cu alte cuvinte de a descoperi Legea — raport între unu şi multiplu — reprezenta, în fond, miezul atitudinii explicative a omului aflat în raport cu lumea înconjurătoare. Încercînd să explice multiplicitatea lumii printr-un unic element al ei, milesienii erau preocupaţi de universal. Această preocupare e prezentă în întreaga gîndire presocratică, chiar dacă numai prin Socrate devine o problemă constantă şi fundamentală a reflexiei filozofice. « În filozofia lui Heraclit, necesitatea, *chreon*, se revelează ca raţiune, *logos*, deşi toate lucrurile devin conforme cu această raţiune, cu acest cuvînt, cu această gîndire obiectivă, ontică. Cuvîntul, gîndul, structura şi raţiunea universului, a fiinţelor logosului ontic se lăsau interpretate natural de raţiunea ontologică. Astfel, raţiunea ontică — structura, organizare funcţională a lucrurilor — devine ontologică, organizare funcţională a conceptelor, a νοήματα care are calitatea de a sesiza lucrurile, *pragmata, sub specie universalitatis* » (Ath. Joja, Studii de logică, vol. II, p. 311).

Aceste raporturi existente între General — Particular — Singular, intuite de presocratici ca logos ontic şi ontologic, au primit, de-a lungul timpului, diverse interpretări.

Prin desprinderea Ideilor de lumea sensibilă şi inteligibilă şi aşezarea lor într-o zonă ontică a absolutului, aspaţială şi atemporală, existînd în *sine* şi *prin sine*, miturile

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

platoniciene au deschis calea înșelătoare a explicației idealiste a universalului. Aristotel îl va combate și o va face cu succes. « Ceea ce stagiristul reproșează cu asprime dascălului său este mereu *transcendența* ideilor și a numerelor ideale, paralele cu lucrurile sensibile. Transcendenței platonice a universalului (idei și idei-numere). Aristotel îi opune imanența universalului. Universalului substanțializat și separat prin ecteză, prin *ex-positio*, prin poziția universalului *în afara* (*ex*) lucrurilor sensibile, Aristotel îi opune universalul imanent al lucrurilor: « Este evident că tot ceea ce este universal este în lucruri » (Ath.Joja, ibid, p.357).

Aristotel însuși nu va reuși să elucideze esența dialectică a raportului G. — P. —S. Evidențiind acest lucru, Lenin, într-o formulare succintă dar fundamentală pentru rezolvarea științifică a problemei, scrie: « Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părticică (sau o latură sau esență) a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate obiectele particulare.» (Caiete filozofice, p. 323).

•

Problema universalului, cum e și firesc, nu e străină nici de preocupările și aspirațiile artei. Atingerea universalului, privită și din perspectiva artei, îmi pare a fi, în primul rînd, o problemă gnoseologică, sau, altfel spus, ea apare cu iminență în cadrul raportului dintre artă și realitatea pe care o investighează cu mijloacele sale specifice. Și cum « obiectul » și scopul artei este omul, cunoașterea *esenței* acestuia, revelarea demnității sale ontologice ca ființă rațională și socială se confundă cu însăși tentativa ridicării artei spre surprinderea universalului uman.

Acest universal poate fi însă confundat cu eidosul de tip platonician, existent *în sine* și *pentru sine*, absolut și transcendent, anterior și determinant al existenței particulare umane? Dacă ar exista un astfel de universal, arta și-ar pierde orice legătură cu viața reală umană. Iar dacă ar încerca totuși să o mențină, ar face-o în mod inutil, căci «participarea» ei la Idee ar trebui să fie singura ei modalitate și rațiune de a fi. Or, o asemenea artă n-ar putea exista, nu numai pentru că s-ar usca iremediabil într-un conceptualism abstract, rupt de orice sevă a vieții și sensibilității — ceea ce ar fi contrar naturii artei însăși — ci și fiindcă ar fi lipsită de obiect: nu există a priori ideea de om, transcendentă omului, ci există numai oamenii, ființe vii în care palpită un univers întreg; ideea noastră despre ei se constituie, *a posteriori*, generalul existînd « numai în și prin particular ». La om, esența nu precede existența ci invers. Afirmînd mai recent acest lucru, existențialismul nu face decît să repete o teză a cărei afirmare a fost făcută cu mult timp înainte și a cărei demonstrație marxismul a efectuat-o cu strălucire. Încă în celebrele sale teze asupra lui Feuerbach, Marx arătase că esența umană nu este o abstracție, că oamenii înșiși nu sînt ființe abstracte, ci ființe care trăiesc în condiții istorice și sociale determinate, că esența lor umană și-o dobîndesc în cadrul și în ansamblul relațiilor lor sociale. Omul este, simultan, un produs al condițiilor, al mediului natural și social și totodată, al condițiilor pe care, la rîndul lui, omul, prin activitatea sa, le fasonează, le transformă. În acest complicat proces dialectic, în raporturile individului cu societatea, al transformării realității sociale și implicit al transformării de sine, în această desfășurare și inserție permanentă a necesității obiective și a libertății umane, omul își dobîndește propria sa esență. Iată de ce tentativa funciară a artei de a îmbrățișa universalul nu e posibilă decît prin sondarea cît mai adîncă a realului concret, a ființei umane ca existență în « carne și oase » în ansamblul raporturilor social-istorice. A te ridica la înălțimea universalului înseamnă, așa dar, a cobori cît mai în adîncuri, căci esența umană nu e transcendentă, ci imanentă omului și istoriei sale.

Consecințele metodologice și practice ale unei atari concluzii teoretice sînt deosebite. Rezultă de aici, credem noi, cu claritate, faptul că artistul care tinde spre universal căutîndu-l aiurea, ca pe o himeră care plutește deasupra istoriei și societății, săvîrșește o primă mare eroare. De asemenea, cred că șansa artistului de a surprinde universalul se află lîngă el, *hic et nunc*, în zona vieții omenești din care face și el parte și nu într-o zare îndepărtată. Se autoiluzionează și rătăcește atunci cînd, cu mentalitate și complexe provinciale, consideră că arta sa poate deveni mare, prin pastișă, prin transplantarea unor « modele » artistice, idei și preocupări din alte zone, exotice, asupra unor realități umane și sociale cu care primele nu au nici o legătură. Pentru a putea spune ceva nou și original lumii, pentru a putea aduce o contribuție proprie la cunoașterea și atingerea universalului, creatorul de artă trebuie să țină seama de faptul că el n-o poate face decît dînd expresie artistică lumii care-i este cea mai proprie și mai apropiată, din care el însuși face parte, al cărui produs și modelare este. Pornind numai de pe solul fertil al propriei sale vieți, a poporului și societății din care face parte, a matricei sale spirituale și stilistice, într-un cuvînt de la specificul național constituit de-a lungul timpului și generațiilor care s-au succedat, artistului i se deschide șansa unică de a intra în universal prin propria sa poartă. Atingînd universalul se poate împlini astfel și dorința sa de universalitate. Căci cei doi termeni nu sînt identici. Primul îl condiționează pe cel de al doilea, dar nu conduce cu necesitate la el. Căci arta nu este numai cunoaștere ci și creativitate și, din această cauză, atingerea universalului nu duce spontan și la universalitate. Realizarea acesteia din urmă e în funcție și de talentul autorului, de virtuțile sale de creativitate ca și de numeroși alți factori extra-estetici care concură la dobîndirea notorietății. Oricum, universalitatea adevărată trece cu necesitate prin universal și nu prin ocolirea acestuia. Universalitatea, spunea cu îndreptățire G.Călinescu, « fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este *ipso facto* un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, și totul rămîne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor ».

22. IV. 1971

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EDGAR PAPU

AVEM CE DĂRUI

Cercul tot mai strîns și sensul tot mai profund al unui dialog depind de gradul cunoașterii pe care partenerii o dețin unul față de altul. De aceea, a dialoga cu străinătatea în privința literaturii noastre și a celei universale presupune tocmai o asemenea cunoaștere reciprocă. Ce elemente avem pentru acest exterior comerț spiritual?

Toate datele relației sînt noi, unele chiar extrem de recente, ceea ce ne arată că pînă acum cîteva decenii problema era la noi aproape ignorată. Nu exista nici o catedră de literatură universală, nici un comitet special de literatură universală și comparată pe lîngă Academie, nici o editură universală, nici o revistă de literatură universală, ca *Secolul* 20, nici schimburi culturale metodic organizate cu străinătatea. Totul se vedea fracționat, parțial, incomplet și întîmplător. În cazul acesta, nici nu puteam visa ca literatura română să devină obiect unic al unor dezbateri științifice internaționale, așa cum a dovedit acum cîțiva ani colocviul *Eminescu* de la Veneția și, în februarie al anului curent, cel de la Freiburg in Breisgau, avînd drept temă aspectele traductibile ale literaturii noastre.

Am enumerat toate lipsurile din trecut, care s-au remediat în prezent. Totuși, pentru un efectiv dialog cu străinătatea, și aceste remedii s-ar dovedi în parte inoperante, dacă n-ar exista în prealabil un moment avantajos, acela pe care îl trăim și pe care trebuie să-l folosim plenar. Ne gîndim la actuala pondere politică, de care ne bucurăm pe plan internațional. Stăruim cu deosebire asupra acestui fapt, fiindcă este singura cale prin care un popor poate deschide ochii celorlalți asupra sa. Scînteia politică devine semnalul de atenție, care polarizează consecutiv un interes integral asupra poporului respectiv. Altfel, succesul rămîne dubitativ, sau, în orice caz, incomplet, oricîte comori am avea de împărtășit, oricîtă bunăvoință am cheltui, oricîtă curte am face unuia sau altuia, care se uită de sus la noi. Am dori aci să ne întărim ideea, invocînd unele precedente ilustrative din istoria și cultura altor popoare.

Să luăm, bunăoară, un poet, și nu pe altul decît pe cel mai mare al lumii, pe Shakespeare. Cu toată valoarea sa uriașă, el s-a văzut complet ignorat în afară atît în timpul vieții cît și mai bine de un secol după moarte, adică în tot veacul al XVII-lea și parte din al XVIII-lea. Nimeni nu bănuia existența sa, fiindcă nimeni nu-și îndrepta interesul asupra insulelor Britanice. Acest interes n-a putut fi trezit decît de existența prealabilă a unui prim-plan politic. Atenția se deschide numai odată cu marele fenomen al parlamentarismului englez și cu prezența hotărîtoare a Angliei în viața internațională.

Răsfrîngerea răsunetului britanic a avut loc mai întîi asupra țării de cel mai mare prestigiu politic și cultural, din epocă, anume Franța. Universalizarea culturii engleze se săvîrșește prin cultura franceză, adică prin singura recomandație de un credit necondiționat în veacul al XVIII-lea. Dar și acolo ea decurge inițial prin acordarea unui prim interes factorului politic. Mai înainte de orice a trebuit să existe un Montesquieu, care, în *Spiritul legilor*, ia drept model legislația engleză, sau un Voltaire tînăr, care, în *Scrisori filosofice*, se arată entuziasmat de libertatea politică din țara de peste Canal. Numai acest interes față de prezentul politic generează și un interes asupra prezentului cultural, implicit literar. *Cyclopedia* lui Chambers devine un îndemn pentru Enciclopedia lui Diderot, Rousseau, fără a-l fi cunoscut încă pe Shakespeare, adoptă romanul epistolar de la Richardson, drama burgheză din Franța și-l ia ca model pe englezul Lillo, Voltaire îl imită pe Swift în *Micromegas*. În sfîrșit, prezentul cultural, la rîndul său, deschide perspectiva întregului volum de cultură al țării. Și astfel, prin aceste vămi trece și Shakespeare pentru a-și ocupa primul loc în recunoașterea lumii.

Ne dăm, totuși, seama că am apelat la un precedent prea exemplar, prea clasic, pentru a scoate din el o analogie perfectă cu situația noastră. S-a spus de atîtea ori, și pe bună dreptate, că sîntem un popor mic, cu o limbă de circulație restrînsă, ceea ce nu putea fi cazul cu Anglia nici chiar în veacul al XVII-lea. Actualul nostru ecou politic pe plan internațional pare a fi, deci, limitat de aceste inconveniente. Să luăm atunci tot o țară mică și, pînă la un moment dat, slab cunoscută, Norvegia. Cum se explică imensul răsunet al lui Ibsen, apoi al altor scriitori, ca Björnson, Knut Hamsun, Bojer, al unui muzician ca Grieg și mai cu seamă al unui pictor ca Munch? Incontestabil că aceștia, sau cel puțin o parte din ei, aduc un nou mesaj pe lume. Dar cum de a putut fi el cunoscut, trezind apoi interesul asupra întregii Scandinavii? Nu ne gîndim desigur, să inventăm acum o fictivă suprafață politică pentru Norvegia acelui timp. O privire mai atentă ne dă, însă, și firele explicației. Este adevărat că Norvegia singură n-a avut pondere politică, dar se încadrează totuși într-o zonă de focar politic mondial, aceea a nordului occidental din jurul lui 1900. Așa se explică răsunetul pe care, în decursul timpului, l-au trezit și creațiile altor țări mici, Portugalia, Burgundia, Flandra, Olanda. Aceste țări au trăit la vremea lor în zone de mare prestigiu politic, cu care s-au întrepătruns atît de adînc, încît faptul le-a antrenat și pe ele în concertul internațional. Desigur că antrenarea n-a fost pasivă, ci a însemnat o contribuție esențială a fiecăruia dintr-însele înlăuntrul unor decisive momente istorice.

Ne întrebăm dacă nu există și pentru noi ceva analog astăzi, adică o contribuție specială a noastră în cadrul ascendenței politice a răsăritului european. Am spune că diagrama interesului pe care începem să-l stîrnim este menită să ne spulbere orice îndoială. De aceea am afirmat că trăim într-un moment căruia trebuie să-i stimulăm avantajele. Mai rămîne, însă, o întrebare. După ce porțile s-au întredeschis, care este potențialul spiritual ce-l putem oferi astăzi lumii? Mai precis, care este mesajul, pentru toți ceilalți, al literaturii noastre actuale în dialogul angajat cu străinătatea? Am dori să stăruim cîteva momente și în această discuție.

După toate indiciile, potențialul nostru spiritual se află astăzi în plină efervescență. Atîtea inițiative venite din afară capătă o nouă față și o nouă funcțiune creatoare la noi. Punerea în pagină a acestei probleme reclamă o explicație mai vastă, de ordin general, care privește atît istoria artistică sau literară cît și filosofia culturii. Ne întemeiem aci pe-o observație de o extremă subtilitate pe care a emis-o mai demult Lucian Blaga. El a surprins că formele *periferiale* ale anumitor culturi, devin forme *nucleare* în alte culturi, care le adoptă. Unul din exemplele folosite de el, și care ne-a reținut cu deosebire atenția, este acela al barocului. Această expresie stilistică, cu funcțiune *periferială* în arta și poezia italiană, de unde provine, capătă funcțiune *nucleară* în arta spaniolă sau engleză, care o adoptă de la cea dintîi. Noi am spune, mai generalizat, că asemenea unui vas, aceleași forme artistice pot fi tot atît de bine și vide și pline. Ele în sine nu sînt expresii nici ale unei paragini, nici ale unei înfloriri. Depinde de *cine*, *unde*, *cînd*, și *cum* le folosește. Formele ionice sau dorice sînt pline în vremea lui Pericle și vide pe la 1800. Goticul este plin în veacul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

al XIII-lea şi vid în veacul al XIX-lea. Formula clasică se dovedeşte fecundă în secolul al XVII-lea francez şi sterilă în secolul al XVIII-lea german. Alegorismul apare ca expresie decadentă pe la sfîrşitul Antichităţii, şi ca expresie plenară mai tîrziu la Dante, ca şi barocul italian faţă de acela ulterior al altor ţări. Nu natura formei sau a stilului decide ponderea sa substanţială, ci aceea a propulsorului său dinamic, care comportă atîtea nivele diferenţiate.

Să revenim, în sfîrşit, la noi. Literatura noastră ultimă a adoptat atîtea iniţiative ale Occidentului de după cel de-al doilea război mondial. Le-a receptat, însă, după experienţe cu totul opuse acelora ce-au decis ivirea inovaţiilor respective în locurile lor de origine. Acolo s-a plecat, în mare parte, de la o stare de saţietate, de trăire a inutilităţii, de non-sens al lucrurilor, de dezabuzare. Desigur că unii poeţi fără chemare le-au adoptat întocmai, cu tot acest bagaj deficient. Cum ar fi putut însă, cei valoroşi, cu conştiinţa noastră de retardatori din ultimele decenii, să plece de la aceeaşi stare? Fiecare era plin de lucruri încă nespuse dintr-însul şi din mediul unde a trăit. Poeţii şi scriitorii noştri s-au aruncat atunci cu lăcomie asupra acestor vase pustii, asupra acestor urne cu un fund de cenuşe, şi, entuziasmaţi de spaţiile lor, le-au umplut cu sevă clocotitoare. Aceeaşi expresie cu funcţiune *periferială* în Occident, capătă astfel o nouă funcţiune *nucleară* la noi. Acesta este adevăratul mesaj al ultimei noastre literaturi.

Este totodată şi replica din dialogul angajat cu cultura universală. Astăzi, cînd prestigiul politic românesc, cu strălucita sa notă personală în cadrul generalului prestigiu politic al răsăritului, a deschis atîţia ochi asupra noastră, este momentul psihologic să aplicăm o lovitură decisivă ignoraţiei şi indiferenţei ce mai dăinuie încă în jurul culturii pe care o reprezentăm. Poezia noastră apare în momentul de faţă mai *plină* decît a Occidentului. Avem ce dărui. De aceea, catedrele, institutele, editurile, revistele, schimburile culturale, deţin în faza actuală o mare menire istorică.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

CULTURA CA DIALOG ÎN SPAŢIU ŞI TIMP

Poate că cea mai mare dramă a culturii — dramă privind însă exclusiv operele literare — este absenţa unei limbi universale. Elogiind « meritele poetice reale de care au dat dovadă poeţii germani de limbă latină (. . .) într-o vreme cînd aceasta era limba universală, şi cînd se înţelegeau astfel între ei într-un mod pe care acum sîntem pe cale de a-l pierde », Goethe — romanticul care pune bazele conceptului de « literatură universală », germanul care se entuziasmează de valoarea deosebită a poeziei populare croate, nordicul care se lasă captivat de spiritul mediteranean — condiţionează, de existenţa unui asemenea organ de exprimare supranaţională, însăşi realizarea « unei concepţii mai libere despre lume ». Cu toate acestea, el nu pare să regrete inexistenţa unui *organon* universal la dispoziţia creatorilor de opere literare: părintele lui Euphorion, odrasla imaginară a preafrumoasei Elena şi a neliniştitului Faust, îşi dă seama că fenomenul atît de complex al culturii nu poate să fie decît o *relaţie* vie, mereu actualizată, peste spaţii şi vîrste, între plăzmuirile spiritului uman, un dialog al acestui spirit cu sine însuşi. Dialog în care diversitatea « vocilor », adeverind experienţe de viaţă şi structuri expresive cît mai felurite, asigură o arie mai vastă, un joc fecund şi seducător de rezonanţe. A formula conceptul de literatură *universală* înseamnă a presupune, implicit, existenţa unor literaturi *naţionale*: individualul precede, şi aici, generalul, furnizîndu-i scînteile necesare nimbului propriu. De altfel, chiar pentru spaţii mai limitate, ca — de pildă, perimetrul european, gînditorii care au încercat să definească o spiritualitate, sau o cultură, mai generală decît aceea a unui singur popor, au procedat prin integrare de elemente spaţiale şi temporale, prin însumare (o sumă *axiologică*, nu aritmetică): înainte de Valéry — care definea spiritul european ca un produs al mentalităţii greceşti peste care s-a suprapus creştinismul, în spaţiul privilegiat al bazinului Mediteranei — un Ernst Troeltsch releva în lumea modernă,« în ciuda unui spirit al său propriu şi cu totul nou », influenţa determinantă a culturii, tradiţiei, limbii, filozofiei şi artei antice, influenţă înţeleasă ca « o întrepătrundere generală şi totodată conştientă » (*Apud* E.R. Curtius: « Literatura europeană şi Evul Mediu latin », pag. 30). Dar pentru noi, astăzi, asemenea definiţii par totuşi restrictive: cine mai poate concepe acum spiritul european fără aportul substanţial al literaturilor nordice, fără fantezia şi înţelepciunea suculentă izvorînd din zonele de maximă interferenţă culturală ale Orientului Mijlociu, fără contribuţia — pe linia investigaţiei psihice — propusă de către marii prozatori ruşi? Mai mult chiar: cine poate concepe acest spirit fără elementele mereu asimilate şi, deci, interpretate, ale artei africane şi filozofiei hinduse, dar — mai înainte de toate — fără aportul subteran, deloc spectaculos dar esenţial, al ariilor folclorice ale tuturor popoarelor europene, mai bătrîne — se pare — decît bătrîna Europă.

O analiză pertinentă a fenomenului cultural ne arată un necontenit schimb de modalităţi şi valori pe două planuri: pe verticală, adică diacronic vorbind, dialogul

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

mereu actual dintre tradiție și inovație, radicalizat cîndva, și falsificat totodată, prin absolutizarea termenilor conflictuali sub numele de « anciens » și « modernes »; pe orizontală, adică sincronic vorbind, dialogul dintre național și universal, exacerbat — la rîndul său — uneori, prin falsa perspectivă, a unei lupte între specificul național și cosmopolitism. Oriunde am secționa, arbitrar, procesul continuu al vieții culturale, observația ne va oferi un spectacol similar : o actualitate, conștientă de sine, care-și configurează clipă de clipă propria sa tradiție prin însuși actul respingerii a ceea ce nu i se pare viabil în formele și conținuturile vechi; și o literatură națională care se confruntă, într-un plan superior axiologic, cu conceptul mereu în devenire al literaturii universale, refăcînd — în felul acesta — de fiecare dată structurile specificului său național. Nimic nu se uită, nimic nu rămîne izolat, totul se întrepătrunde — ar spune un Lavoisier al culturii. O dialectică vie, respirînd peste spații și timpuri, o viață subterană în care seve străine alimentează superbe flori naționale, în care personalitățile creatoare se configurează, pe nesimțite, în raportul unic pe care-l contractează cu diverse valori adesea eterogene, în care « programele » literare debordează cadrele lor teoretice, iar operele care par cel mai mult produse ale unui așa numit « spirit al timpului » își divulgă adînci rădăcini în tradițiile proprii. Această dialectică aparține vieții spiritului, iar raporturile ce se instituie, în limitele ei mereu lărgite, sînt adesea surprinzătoare, aparent nemotivate, întotdeauna însă determinate de straturile adînci ale unui ethos general sau ale unei personalități puternice. Interesul față de o cultură străină care ne-a precedat în timp, poate să ia forma aservită a clasicismului francez care vedea în « imitarea » tragediei și comediei eline o normă și un ideal artistic, care înțelegea să se realizeze prin fidelitatea față de un model. Dar acest interes se poate manifesta ca o simplă apetență față de date și realități necunoscute, fără implicația acțiunii modelatoare, așa cum s-a manifestat în romantismul german : nici folclorul și istoria popoarelor orientale, nici drama shakespeariană n-au acționat asemenea unor cadre formative. Goethe și-a dat seama că nici o literatră națională nu se poate constitui ca model pentru celelalte, deoarece rațiunea de a fi — precum și șansele de a dura — sînt, pentru fiecare, alimentate din adîncimile tradiției proprii. Ceea ce s-ar putea numi « exotismul » sau cosmopolitismul romanticilor nu e decît forma de «deschidere» tipică mentalității lor, față de alteritatea inepuizabilă a vieții și culturii lumii, față de spectacolul caleidoscopic al individualităților. În aceeași perioadă, două personalități care încheie romantismul au simțit nevoia de a se ancora în arii de cultură diferite de cele în care trăiau : Nerval, artizan riguros al visului, s-a lăsat atras de cețurile și muzicalitatea vechilor balade germane, în timp ce Hölderlin a evadat din atmosfera sufocantă a epocii sale în orizontul Eladei, prin fascinația — asumată — a miturilor solare ale Olimpului sau a entuziasmului dionisiac. Dar și unul și celălalt au rămas profund naționali în expresie : sonetele nervaliene nu puteau apărea decît în aria unei limbi raționale și transparente, cum e franceza, saturată de propriile sale decantări; după cum tonul imnic și oracular al « poetului nebun » are — dincolo de schema strofică antică — o cutremurătoare vibrație ce aparține de de-a-ntregul sonurilor limbii germane. Oare din influența pe care « filozofia compoziției » a lui Edgar Poe, muzica lui Wagner și filozofia lui Hegel au avut-o asupra lui Mallarmé n-a rezultat cea mai specific franțuzească poetică modernă, tot așa cum un Eliot a topit în creuzetul personalității sale, anulîndu-le complet esențele, viziunile dantești, arta trubadurilor și limbajul colocvial liric al lui Laforgue? În schimb, peisajul poetic al Spaniei ne oferă, în deceniul al treilea, un cu totul alt exemplu : la numai zece ani după triumful imagismului — aproape simultan, deși fără legături directe, în America (grupul Pound), în Argentina (ultraismul), în Rusia — o serie de poeți cunoscuți sub denumirea de « Grupul '27 » se orientează, pentru a descoperi virtuțile metaforei, nu spre

acest imagism, nici spre suprarealismul care devasta Europa, ci spre cultismul conaționalului lor Góngora.

Adevărul este că marile personalități, în care se exprimă întotdeauna sufletul național al unui popor, se formează prin asimilarea organică a unor elemente eterogene care convin structurilor lor adînci. Eminescu, și după el marii noștri poeți dintre cele două războaie, constituie o dovadă grăitoare. Sinteză strălucită a unor tendințe atît de diverse precum romantismul german și filozofia indică, Eminescu este în același timp poetul care a sondat mai adînc, restructurînd pentru sine, folclorul și tradiția istorică a poporului român. Așa cum, în secolul nostru, Arghezi cel « cutremurat de sintaxa » lui Mallarmé (Vl. Streinu) și de poetica urîtului din « Florile răului » — a logodit acest rafinament modern cu ritmurile și candoarea poeziei noastre populare; așa cum Blaga — tributar în multe privințe expresionismului, ca poet, și morfologismului, ca gînditor al culturii — a adăugat acestui curent poetic, obsedat îndeosebi de profetism social, de apocalipsa marilor centre urbane, de dărîmarea idolilor, o componentă tipic românească în care orizontul principal îl constituie viziunea mitico-magică într-o « zariște » a satului și decantările melosului și ipostaziilor existente în poezia noastră populară, — iar filozofiei culturii o coloratură care ne aparține în ceea ce are mai specific. Așa cum Ion Barbu transcende orice încadrare programatică — parnasianism, expresionism vitalist, simbolism hermetizant — prin inserția sa într-o lume de rigori (proprii formației sale științifice) și o altă lume de eufonii și candori (proprie spațiului spiritual balcanic), purtîndu-și cu orgoliu blazonul său, absolut personal.

Într-o serie de substanțiale articole consacrate raportului dintre « literaturile naționale și literatura universală » (*Familia*, 1970 numerele 4,5,6 și 7), criticul Ovidiu Cotruș demonstrează că momentele de « deschidere spre Europa » ale culturii noastre — orientări dominate de o « mișcare centrifugă », animate de dorința « de a ieși din sine », de a se sincroniza cu restul continentului, de a « arde etapele » unei evoluții culturale prea lente — nu numai că au răspuns unor necesități de ordin istoric (latiniștii luptau împotriva desnaționalizării, « bonjuriștii » aduceau din Franța flacăra revoluționară, dorința de progres etc), dar totodată au oferit noi temeiuri mișcărilor contrare, « centripete », de afirmare a specificului nostru național prin afirmarea unității și originii latine a limbii române, prin studierea cronicilor, prin fundamentarea istoriei naționale, prin reevaluarea folclorului. Meritul lor esențial a fost însă acela de a angaja un dialog istoric și cultural cu Europa, atrăgînd atenția asupra valorilor noastre specifice, ducînd la formarea unor mari personalități culturale și artistice, singurii exponenți îndrituiți a institui un atare dialog în planul culturii. Raportul dintre specific și universalitate se înscrie, pe de o parte, în sfera valorilor, iar pe de altă parte, trebuie gîndit ca o « unitate în diversitate » : « marii scriitori au devenit specifici tocmai pentru că au avut un mod al lor și numai al lor » de a exprima o realitate particulară, iar universalitatea creației lor începe cu «capacitatea de a transcende determinările de ordin psihic și social-istoric, pentru a răspunde sensibilității specifice a unor epoci și spații spirituale complet deosebite de cele ce l-au dat ființă. » În sensul acesta « programarea » specificului național, e o tentativă deșartă și pernicioasă : acest specific nu e un dat imuabil, stabilit o dată pentru totdeauna; în același timp el constituie o realitate adîncă, o « matrice stilistică» ce definește un întreg spațiu cultural (L. Blaga), căreia nici un creator nu i se poate sustrage. Un adevărat creator e chemat să « reveleze o *nouă* componentă a sufletului național », dar el n-o poate face decît în momentul în care se realizează, în prealabil, ca o personalitate de prim rang : «Nu ești mare scriitor pentru că ești specific ci *devii* specific pentru că ești mare scriitor. » Poeții semănătoriști, lansați cu surle și tobe de către N. Iorga, în numele unor nobile idealuri, greșit aplicate în literatură,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

au dispărut fără urmă din istoria liricii noastre. Nu-i mai puțin adevărat, că nici universalitatea, la rîndul ei, nu poate fi « programată. » Apatridul, care se rupe de tradițiile spirituale ale națiunii sale, cu intenția absurdă de a deveni un « cetățean al lumii », înainte de a fi devenit un bun cetățean al patriei sale, se claustrează singur în spațiul abstract al unor experimente care nu pot să dea roade. « Au caracter de universalitate — afirmă Cotruș — toate creațiile care, exprimînd într-un mod original, de neexplicat prin raporturi de simplă filiație istorică, un conținut spiritual întru totul solidar cu timpul, cu spațiul și cu poporul în sînul căruia a apărut, pot răspunde exigențelor oricărei epoci, oricărei țări, chiar după ce fenomenele obiective care le-au ocazionat nu ne mai interesează decît în mod documentar și istoric. » În spațiul fără întindere al culturii universale, toate operele adevărate coexistă, simultan, închipuind un fel de « eon privilegiat », acel « tărîm al Legendei », pe care-l celebrează într-o poezie a sa Al. Philippide.

Dar drama, despre care am vorbit la începutul acestor rînduri, nu încetează: căci *conștiința valorilor* de talie universală existente în literatura noastră nu ne împiedică — din contra — să constatăm, cu tristețe, *lipsa de circulație mondială* a acestor valori. Pentru popoarele mici, a căror limbă nu are o largă arie de iradiere, dialogul cultural cu marile valori ale literaturii universale este chemat să înfrîngă, întîi de tate, această barieră, fatală — am spune, în calea cunoașterii operelor ce le reprezintă. Situația aceasta este cu totul nedreaptă. În ceea ce ne privește, resimțim cu atît mai puternic această nedreptate cu cît avem conștiința limpede a valorilor noastre naționale: folclorul nostru reprezintă nu numai cristalizarea unor experiențe de viață cu totul remarcabile și interesante, ci și o *desăvîrșită transfigurare artistică* a lor, în sensul că balade populare ca « Miorița » și « Meșterul Manole » constituie capodopere literare în cel mai înalt înțeles al cuvîntului; lirica lui Eminescu și a cel puțin cinci poeți români dintre cele două războaie mondiale se situiază la nivelul valoric al celor mai reprezentative « sunete fundamentale » ale poeziei universale din orice timpuri; spiritul inovator al unor scriitori români este o realitate de necontestat, și numai granițele limbii noastre au împiedicat Europa să afle că un Macedonski scria versuri libere în 1880 (deci, cu șase ani înainte ca « luminările » lui Rimbaud, rătăcite la Verlaine, să fi fost publicate) și formula, în același timp, o « poetică» eliberată de chingile gîndirii logice, sau că Urmuz anticipează literatura « absurdului». Curmarea unei asemenea stări de lucruri, care se perpetuiază pînă în zilele noastre, nu poate fi decît rezultatul unei politici culturale înțelepte, în cadrul căreia « deschiderea » spiritului nostru față de valorile literaturii universale (atît prin traducerea operelor reprezentative, cît și prin asimilarea în mod organic și creator a modalităților pe care le propun, evitînd însă orice epigonism) trebuie să se însoțească de discutarea, de interpretarea critică a acestor valori, de pe pozițiile spiritualității noastre. Stimularea interesului străinilor față de operele literaturii noastre este o problemă încă deschisă, și mereu actuală. A constata, superficial, că literatura noastră « nu interesează în străinătate » înseamnă a capitula în fața pieții literare europene: ori, nu succesul imediat de public, ci atenția unor scriitori adevărați de peste hotare față de valorile noastre naționale, captarea interesului lor pînă la gradul de a-i face să cunoască cît mai direct poezia și proza noastră de astăzi, angajarea lor în cadrul unor schimburi culturale, realizabile — desigur, mult mai bine — prin contacte directe, personale — iată calea care ar putea să ducă la o mai bună cunoaștere a literaturii noastre peste hotare. Traducerea operelor românești în diverse limbi străine ar trebui întemeiată pe alte criterii decît s-a procedat pînă acum: un adevărat dialog cultural nu se poate institui decît între personalități de prim plan, singurii ambasadori îndreptățiți ai geniului creator al unui popor.

NICOLAE BALOTĂ

ÎMPĂTRITA RĂDĂCINĂ A UNIVERSALULUI ÎN LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Sînt ani de-atunci. Într-o vară, una din verile studenției, am urcat la o cabană în munții Apuseni, o cabană așezată la o înălțime nu prea mare dar favorizată de o deschidere largă a perspectivei, îngăduind privirilor să străbată întreg ținutul Transilvaniei, pînă departe la Carpații răsăriteni, pînă la Întorsura Buzăului care se vedea în bătaia piezișă a soarelui de amurg ca o dungă violetă și mai aproape, urmînd lanțul sudic al Carpaților, prin munții Făgărașului care se zăreau, în ore luminoase, cu toate vîrfurile lor, pînă la masivul de bazalt al Detunatei. Cercul se închidea: te aflai undeva pe circumferința lui, și totodată, ciudată iluzie, în centrul lui. Cu o rotire a ochilor cuprindeai o lume și te cuprindeai în ea. Nu este spectacolul oferit de provincia înconjurată de munți, ca și acela al cîmpiilor Tesaliei și Beoției, al coastelor dantelate și al insulelor casnice în marea elină, oferit privitorului de pe Olimp, astfel *întors* încît să formeze un tot? Dar acesta este însuși sensul etimologic al cuvîntului *univers*: ceva astfel întors încît să alcătuiască un întreg. Pentru noi lumea este, poate, înainte de toate, spectacolul lumii — *spectaculum mundi* — rotirea lentă a sferelor luminoase în întunericul globului cuprinzător.

Dar să ne întoarcem pe tăpșanul din fața cabanei, loc privilegiat al spectacolului și meditației. O vale largă se deschidea în fața casei. De jur împrejur, culmi cu pante domoale, pîlcuri de brazi, cenușiul stîncilor și verdele auster, încăpățînat al jnepilor mai jos, risipite pe pajiștea întinsă a văii, acareturile de vară ale moților care urcă vara cu oile la stînă. Contemplînd de aproape ori mai de departe toate aceste alcătuiri ale mîinii omenești, arta moților își descoperă o anumită *ordine* a ei. Volumele căsuțelor, desenul fin, fragil, al țarcurilor, succesiunea elementelor uniforme, dispuse conform unor simetrii riguroase, o ierarhizare a formelor reglementată de anumite legi ale geometriei intuite de meșterii lemnari, în sfîrșit o ingenioasă echilibrare, o armonizare a funcționalității cu gratuitatea decorativ-estetică, toate acestea, și altele încă, demonstrau iscusința ordonatoare a artistului care a prezidat la construcția acestor minuscule opere de artă. Dar, ceea ce mă fascina de-a dreptul — fie că priveam dispoziția șindrilelor unui acoperiș, îngemănarea bîrnelor alcătuind pereții unei case ori drugii sau șipcile unui țarc — era corespondența tuturor acestor forme și figuri plastic-arhitectonice cu elementele firii înconjurătoare. Dispunerea șindrilelor e aceeași cu a solzilor suprapuși alcătuind un con de brad; bîrnele, grinzile unei construcții continuă dispoziția firească, arhitectonică, a unui copac. O lege subtilă a naturii pare să fi fost însușită de oamenii care, construind, au rînduit toate cele făurite de ei într-o ordine regizată de acea lege. Piatra fusese tăiată și clădită după norme similare cu acelea care determină rostuirea straturilor, a rocilor. Am admirat atunci, și de atunci încoace, geniul meșterilor necunoscuți care au dat clădirilor, dar și uneltelor, obiectelor aparent celor mai banale ale inventarului țără-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nesc, o formă, o unitate, o ordine, integrîndu-le într-un univers stilistic. Căci universul artistului este stilul său. Şi meşterul anonim care a clădit acele stîne şi ţarcuri din Apuseni a intuit în formele primordiale ale firii elementele stilului adică ale universului său.

Arta noastră populară are în gradul cel mai înalt ceea ce am putea numi o *demnitate stilistică.* Rareori mi-a fost dat să intuiesc adevărul acestei formule — deloc retorice — aplicate unui ansamblu al lucrărilor omeneşti, ca atunci cînd — într-o după amiază de toamnă — am păşit într-o curte ţărănească din Ineul aceloraşi Apuseni. Curtea aceasta, în care am intrat din întîmplare, deschizînd o poartă veche, meşteşugit alcătuită din bîrne, scînduri şi drugi de lemn, roase şi parcă pietrificate de ploi, avea ceva din Curţile împărăteşti în care intra vreun Harap Alb al basmelor. Totul numai lemn. Sub lemnul bizar strunjit al unui nuc bătrîn din mijlocul curţii, de lemn carul enorm tras în faţa unui şopron din grinzi de o grosime nemaipomenită, din lemn pereţii puţului, şi cumpăna lustruită, şi jghiabul. Şi capra de tăiat lemne, şi tot soiul de unelte de care numai uriaşii se mai foloseau, ori smeii din poveste. Dar toate lemnele acestea erau cioplite, rotunjite, lustruite măiestrit de mîna unui om nevăzut. Am rămas singur, un timp, în Curtea aceasta, adevărată Curte domnească. Şi am admirat în înserarea care se lăsa încet, patima tăcută, efortul stilistic răbduriu al atîtor generaţii de bărbaţi obscuri, de meşteri care au pus mîna şi au dat unitate formelor şi demnitate lemnului, materiei acestor înalte lucrări ale spiritului omenesc.

Într-un colţ al curţii din Ineu zăcea în iarbă o roată veche cu şapte spiţe. Imagine a dezolării, a amurgului unei lumi arhaice? Da, dacă privim acea roată sub specia utilităţii ei temporale. Nu, dacă vedem într-însa simbolul unui efort străvechi spre forma intemporală. Roata este una din acele structuri prin care arta omului — o *tehne* în sensul elin al cuvîntului — a încercat să reveleze universul în arhetipurile sale. Cine, privind-o, acolo, în iarbă, cu cele şapte spiţe ale ei, lucioase, netezite de mîna omului şi de praful drumurilor, ar fi înţeles-o mai bine, mai adînc în tîlcul obscur al formei desăvîrşite, decît Brâncuşi? Priveam în curtea gospodarului din Ineu ustensilele perfecte ale micului său univers domestic, şi gîndul mă purta spre atelierul Meşterului, o gospodărie asemănătoare, tăcută, mutată în forfota pariziană. Ca şi acea roată, oul cosmogonic al lui Brâncuşi vizează Universul. Un Univers căutat în forma originară.

În miturile cosmogonice, oul reprezintă o promisiune şi o confirmare a resurecţiei universale. Ouăle de argilă descoperite în mormintele preistorice şi protoistorice sînt embleme ale nemuririi. Descoperit în zăcămintele sepulcrale din Beoţia,Dionysos — divinitatea coborîtă din Tracia — cu oul în mînă, anunţă re-naşterea. Ovoidele lui Brâncuşi — descindere a artistului spre forma arhetipală — constituie o epifanie a creaţiei. Universul e surprins în începuturile sale. După cum, în miturile şi riturile arhaice, oul garanta posibilitatea repetării actului primordial cosmogonic, adică a creaţiei, fiind — cum spune un ilustru cercetător — « un rezumat al cosmogoniei », tot astfel în arta lui Brâncuşi, el este un model cosmic. Apropierea cu mitul (Biblia de astă dată) şi cu dogma o făcea şi Ion Barbu în poezia sa cu valoare iniţiatică, *Oul dogmatic*: « Cum lumea veche, în cleştar, / Înnoată, în subţire var, / Nevinovatul, noul ou, / Palat de nuntă şi cavou. » Poetul ca şi Sculptorul celebrează *nunta*, *Începutul* sacru al cosmosului. Ei au purces, în arta lor, spre Forma primordială, ispitiţi de străvechiul îndemn, *eritis sicut dei*, transpus pe tărîmul unei arte cosmogonice. Forma, Verbul lor repetă naşterea exemplară a universului prin întoarcerea la arhetip.

Dar universul nu este re-creat doar prin actul celui care caută formele sale originare, ci şi prin viziunea celui care-l proiectează ca pe un întreg într-o operă învestită cu virtuţi « cosmice. » Universul nu este doar posibilitate de univers, naşterea permanentă, ci şi împlinire, totalitatea constituită, *totum*. Nu este imagine mai propice evocării — în semn — a unui asemenea întreg, ca aceea pe care o oferă o cetate, microunivers aparent sieşi suficient, totalitate închisă. Privind uneori, de sus, de lîngă Turnul Negru, aglomerarea urbană a bătrînului Braşov, burg încins în zidurile duble de piatră ale munţilor şi vechilor fortificaţii, ai iluzia unei asemenea monade ermetice. Priveliştea nu o dată mi-a prilejuit rememorarea cuvintelor închinate de ultimul nostru mare cronicar, Nicolae Iorga, oraşului cu atîtea amintiri. Cu acea aparentă neglijenţă a unui scris febril, istoricul făcuse cîndva, într-o pagină răzleaţă, o scurtă descriere a burgului. În cîteva cuvinte nervoase iată cetatea în faţa noastră, cu « şerpuirea întunecoasă a multor strade înguste » şi « turnul unei mari biserici negre, tăiată aspru din piatra sfărîmicioasă », cetatea din care, pe vremuri, « fulgerau turnurile asupra marilor mulţimi sălbatice care încingeau de freamătul nerăbdării platoşa zidurilor oraşului. » O lume întreagă, mai veche, mai nouă, prinde să mişune în acea samă de cuvinte a istoricului, ciocanele cutezătoare şi cîngile nemiloase ale Reformaţiei doboară piatra neagră a sfinţilor; cete de boieri fugari apar din Ţara Românească, « de pe zdrenţele scumpe ale cărora nu se ştersese încă praful încleiat cu sînge al luptelor pierdute »; domni mazili lasă scumpe juvaere răsăritene zălog după ce-au mîntuit toţi ducaţii din lădiţă în mîna argintarilor saşi, tînjind în urbea închisă pînă ce « în altă zi de vălmăşag războinic, un vînt sălbatec îi lua cu sine şi răsfira pe plaiurile româneşti stăpînii sau jertfele zilei următoare ». Dacă undeva, într-o reprezentare a universului, acesta pare alcătuit din vîrtejul galaxiilor, tot astfel scufundîndu-te în opera acestui istoric pari cuprins neîncetat, în tonul vast ca şi în nota prizărită la subsol, de vîrtejurile istoriei. Vîrtejuri născătoare de lume-ţări, imperii, triburi, voevozi, împăraţi, drumuri şi drumeţi — vîrtejuri în care toate şi toţi aceştia pier. Nicolae Iorga nu urmăreşte doar (după o schemă clasică) mărirea şi decăderea formaţiunilor istorice, ci apariţia şi dispariţia unor structuri cosmotice, a unor universuri, — fie că e vorba de imperiul otoman ori de urbea Braşovului. Opera sa este universală prin faptul că ea poartă — în totalitatea ei, ca şi în oricare parte a ei — un univers în sine. Putem spune despre el, ca şi Eminescu despre savantul din *Scrisoarea* sa: « Universul fără margini e în degetul lui mic ». Nicolae Iorga este un vizionar al totalităţilor, pierzîndu-se cu voluptate în desişul detaliilor, un născător de universuri vii, un demiurg al istoriei care ştia că Dumnezeu este, în mod egal, în sumă şi în amănunte.

Ciudat, s-ar părea că strădania spre vaste întreguri ale acestui istoric ar continua înalta trudă a cărturarilor Şcolii Ardelene. În Operele acestora, multă vreme îngropate, recunoşti, într-adevăr, strădania polihistorilor, a erudiţilor enciclopedişti spre totalitate. Dar Micu, Şincai, Maior, teologi ce şi-au mutat fervoarea în *instituirea* neamului lor, în re-întemeierea sa, n-au fost — cu toată amploarea unora din discursurile lor — creatori de universuri. Ei n-au vizat constituirea ori proiectarea unor universuri ca totalitate, ci au năzuit spre revelarea unor universalii. Nu vom înţelege pe de-antregul efortul acestor mari dascăli ai poporului român dacă nu vom considera *lecţia* lor în cadrul atmosferei spirituale a unei provincii *pedagogice*. Transilvania cărturarilor Şcolii Ardelene este o Castilie, una din cele cîteva provincii pedagogice — în sensul goethean al cuvîntului — pe care le-a avut cultura europeană, începînd cu Elada. În această provincie-şcoală a poporului român, dascălii nu erau doar tributarii unui secol al luminilor cum se crede îndeobşte, ci al unei scolastici întîrziate deprinse la Colegiul Sfînta Barbara din Viena ori la De Propaganda fide din Roma. Adepţi ai unui realism filozofic tomist, Micu, Şincai şi Maior credeau în realitatea de sine stătătoare şi anterioară lucrurilor individuale, a noţiunilor generale. Fervoarea sacerdoţiului lor, o anume mistică bine temperată, ei au mutat-o

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de pe tărîmul disputelor teologale pe acela al restaurării naționale. Calea propusă de ei era aceea a marilor reformatori morali: calea restaurării unei purități originare. Dar, în prealabil, se cereau elucidate și întărite în esențialitatea lor, *universaliile*, principiile de temelie — privind originea, continuitatea, latinitatea ideală, destinul poporului român. Toate acele *Istorii pentru începutul românilor în Dachia* . . . acele *Dissertații pentru începutul limbei românilor* . . ., acele *Temeiuri ale gramaticii românești*, lucrări filozofice, istorice, filologice sînt scrise cu rîvna celor care în lucrurile și înaintea lucrurilor istorice, gramatice sau moralicești, *văd* existența mai reală decît a acestor realități, a *universaliilor*, a conceptelor și principiilor universale.

Și totuși, toți căutătorii împătimiți ai universalului — în originea sau totalitatea universalului ca și în universalii — sînt înrudiți între ei. Toți, poeți sau sculptori, istorici, filologi sau predicatori se știu purtători de mesaj. Fervoarea nu exclude luciditatea, după cum răceala erudiției nu interzice patosul. Sînt unii, însă, printre acești poeți cosmogonici, demiurgi ai istoriei sau credincioși ai universaliilor, care au darul deosebit al conștiinței patetice. Unii ca aceștia vor da cuvînt unui cult al universalului. Vasile Pârvan este, în spațiul literaturii române, un asemenea fervent al unui univers pe care arheologul și poetul îl descopereau, în amintirea lumilor dispărute ca și în speranțele celor viitoare. Îl vedem azi, ca și altădată, la Histria printre blocurile templului de pe malul lagunei, între stepa scitică și marea din zare, dezgropînd, scoțînd la iveală reliefurile funerare. Tot astfel, îl vedem în mijlocul unui popor de statui, el însuși conștiința lor, oficiind ca un sacerdot într-un templu cu columne albe. Pare un obsedat al morții și este, de fapt un fascinat de lumină. « Noi săpătorii în piatră învățăm pe oameni a vedea viața » — rostește cu o gravitate hymnică, unul din purtătorii săi fictivi de cuvînt. Această vedere a vieții nu este cu putință — după Pârvan — decît prin retragerea în « Tăcere » ca în « centrul lumii. » Tăcerea este, în viziunea comsic-etică a lui Pârvan însuși « centrul lumii. » Pentru el, tăcerea nu e acea muțenie a spațiilor infinite care-l înspăimîntă pe Pascal. Desigur, pentru gînditorul nostru, ca și pentru autorul jansenist al *Cugetărilor*, universul infinit e mut. Singur omul își însemnă trecerea prin lume cu ajutorul cuvîntului. Dar, totodată, acel centru al tăcerii din noi — loc din care universul ni se revelează, centru al lumii — e un perpetuu memento al haloului de întuneric care înconjoară fugitiva lumină a trecerii noastre prin lume. Tăcerea aduce, prin prezența simbolică a unei morți continui în viață, un impuls vieții. « Și-ți aduci aminte cu recunoștință că zilele vieții tale trebuiesc bine umplute, căci ele sînt fără număr. Și le umpli atuncea cu vîrf de zgomotul bucuros al vieții tale. » Eroismul lui Pârvan, concepția etică a acestui bărbat — fervent cultivator, în « tăcere », al Universului — nu îngăduie nici o clipă conștiinței sale mereu subminată de seismele propriei afectivități să cedeze în fața unui apel al neantului.

Literatura se află sub zodia — goethean decretată — a universalului. Artele de mult au devenit un limbaj universal. Dar pentru a intra în universul literelor și artelor nu-i suficient să posezi mijloacele unei comunicabilități ce nu cunoaște frontiere. Universul nu este doar spațiul comunicărilor posibile. Pentru a deveni « universal », pentru a comunica cu universul trebuie mai întîi să-l născocești, să-l proiectezi, să-l construiești. Literatura noastră a fost, este și va fi universală ori decîte ori a descoperit ori va descoperi universul în sinea ei. Iar universul poate fi descoperit și revelat coborînd spre originile sale, îmbrățișîndu-l ca totalitate, statuîndu-l în universalii ori cultivîndu-l cu fervoare în sine.

GEO ȘERBAN

VOCAȚIA ASIMILĂRII

O promptă receptivitate, *deschiderea* permanentă către orizonturile altor culturi, ceea ce s-ar putea numi *vocația asimilării*, intră în definiția celor mai reprezentativi exponenți ai literaturii române chiar dela începuturile sale. Stolnicul Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, probează de timpuriu orizonturile vaste ale gîndirii românești, racordarea sa firească la curente de înaltă tensiune intelectuală. Nu fără riscul imitației facile, al febrei adaptabilității ocazionale, o atare vocație, desfășurată organic, a reprezentat înainte de toate însă, indiciul pozitiv al unei energii potențiale, grație căreia am și izbutit, de altminteri, să parcurgem rapid etapele și să recuperăm lunga rămînere în urmă impusă de condiții istorice vitrege. La răscrucea a numeroase influențe și contaminări, creația românească de valori a folosit împrejurările tocmai pentru a se defini pe sine printr-o permanentă și ambițioasă confruntare cu ideile, cu realizările din afară. Afirmarea « spiritului critic » în viziunea lui Ibrăileanu, « sincronismul » lui Lovinescu sînt încercări de a da corp doctrinar, structură teoretică unor realități îndelung verificate și de a deduce din însăși experiența literaturii române, ca o lege a evoluției sale, larga disponibilitate, în spiritul situării într-o rețea de vase comunicante, apte a-i pune în evidență reacțiile specifice și a-i înlesni distilarea esențelor proprii. Se pot aduce amendamente acestor teorii, printr-o distincție mai netă, de pildă, față de seducția modei, dar respinse nu pot fi în niciun fel, fiindcă ar însemna să se repete eroarea tradiționaliștilor care în zelul lor « autohtonist » ajungeau să justifice dacă nu direct ignoranța, în orice caz unilateralitatea, intoleranța spirituală, rigiditatea inchizitorială (devenită de-a-dreptul obscurantism sub zodia ortodoxismului), adică tot atîtea modalități de limitare a resurselor și, implicit, de atrofiere și alterare a originalității.

Privirea retrospectivă, chiar fugară, lasă să se vadă cît de trainică a fost la noi înțelegerea faptului că un climat propice afirmării originalității exclude izolarea și reclamă ferestre deschise în cît mai multe direcții, spre a stimula vitalitatea și putința participării efective la o competiție a valorilor de pretutindeni. În zorile literaturii noastre moderne se profilează, semnificativ și încă plin de consecințe, gestul lui Eliade Rădulescu care, în colosala lui voință de mentor al creației originale, concepe (idee de *împrumut* !) proiectul acelei vaste « Biblioteci universale » destinate mai mult decît să umple, prin masive traduceri, goluri de lectură, să modeleze gîndirea, să mobilizeze posibilități inedite de expresie și astfel să dea curaj sensibilităților pînă atunci reținute, handicapate de unelte rudimentare, să-și afle un teren mai fertil, o suplețe nouă și forță de captare. Mai mult decît un program educativ, inițiatorul « Bibliotecii universale » furniza jaloanele unei căi spre rafinare a limbajului și nuanțarea conștiinței artistice, cale reluată și consolidată ulterior de numeroși urmași. Aveau dreptate susținătorii *Daciei literare* cînd preveneau că « traducerile nu fac o literatură », în sensul de a nu suplini operele inspirate din realitățile fiecărui popor, dar îi pot accelera ritmul dezvoltării și mai ales o pot fortifica prin ascuțirea percepției creatorilor săi și prin lărgirea și sensibilizarea masei consumatoare. Tocmai pentru valoarea sa de exercițiu formativ traducerea a ispitit pe mai toți poeții și i-a îndemnat în atîtea rînduri să-și încerce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

măsura posibilităţilor pe unul şi acelaşi text, la concurenţă cu contemporani ori predecesori iluştri. Surpriza produsă de antologia Baudelaire întocmită de Geo Dumitrescu a fost de a descoperi, nu numai întinderea pătrunderii autorului *Florilor răului* în limba română dar mai ales mulţimea neînchipuită a variantelor la unele piese ale sale. Şi cu toate acestea, *Albatrosul* continuă să fascineze pe orice poet şi sînt de aşteptat versiuni noi pe lîngă cele cîteva zeci existente. Iar cazul Baudelaire nu este izolat. Pentru simetrie cronologică, ar fi de amintit pătrunderea cam în acelaşi timp, a lui Heine, al cărui *Lorelei* se cunoaşte în peste cincisprezece transpuneri româneşti, începînd cu a lui Grigore Alexandrescu, puţin ştiută, de la 1874. S-ar părea că dificultatea unor piese a incitat ca o probă de virtuozitate. De pildă, celebrul *Wanderers Nachtlied* al lui Goethe sau tot atît de inefabilul *Cîntec de toamnă* al lui Verlaine (care da, cîndva, prilej lui Emil Serghie să obţină incontestabile drepturi în cetatea poeziei). Adevărate cazuri, demne de a fi studiate sub diversele lor semnificaţii estetice, reprezintă *Corbul* lui Poe, reluat fără oboseală de mai multe ori de la probabila lui întîie apariţie românească din *Românul literar* (20 mai 1891) pînă la versiunea recentă a lui Petre Solomon, trecînd prin aceea a lui Emil Isac din *Lumea* (20 ianuarie 1946) — *Cimitirul marin* al lui Valéry tradus numai de la 1930 încoace, adică de la versiunea lui Mihai Steriade din *Adevărul literar*, de o întreagă cohortă (Maria Holban, G.Mărgărit, Argintescu-Amza, Ion Oana, George Dan, Constantin Chiorallia, Dan Deşliu, Ştefan Aug.Doinaş etc. — inclusiv versiunea în proză din romanul *Lupii* de Dinu Nicodim după cum semnala, chiar la apariţia cărţii, Vladimir Streinu) — poate şi *Le Bateau ivre* a lui Rimbaud la care s-au încumetat pe rînd Lazăr Iliescu, Mihnea Gheorghiu, I.Frunzetti, Petre Solomon, Veronica Porumbacu, probabil şi alţii. În acelaşi context ar trebui citat, desigur, Esenin înfăţişat paralel cititorului român în două viziuni poetice perfect delimitate, a lui Zaharia Stancu şi a lui George Lesnea. Ar mai fi şi Apollinaire cu *Cornul de vînătoare*, cu *Podul Mirabeau*, dar un tablou total edificator va fi greu de întocmit pînă ce nu se vor întreprinde investigaţii bibliografice anume, în scopul unei evidenţe exhaustive. (Deocamdată însăşi cunoaşterea circulaţiei lui Baudelaire se dovedeşte lacunară !). Cu timpul, s-a ajuns la tipul elevat de poet în activitatea căruia creaţiile originale şi traducerile sînt deopotrivă de reprezentative. Ion Pillat, Blaga, Ion Marin Sadoveanu, Miron Radu Paraschivescu, Marcel Breslaşu, Al. Philippide au ilustrat, şi nu în exclusivitate, categoria respectivă, îmbogăţită copios de o suită de poeţi ai vremii noastre.

Nu putea să rămînă fără consecinţe extinderea crescîndă a acţiunii de traducere şi a contactului cu fenomenul literar străin, care treptat a încetat să mai constituie domeniul strict al specialiştilor şi al iniţiaţilor. Încercînd să fixeze « masca timpului » în *Mişcarea literară* de la 1924, Tudor Vianu semnala, odată cu proliferarea cărţii originale, intrarea a tot mai numeroase lucrări din circuitul universal în sfera interesului nostru public, avînd drept urmare diminuarea imitaţiei, posibilă altădată doar în condiţii de ignoranţă. De fapt, Tudor Vianu vorbea ca discipol al lui Ovid Densusianu şi al lui Rădulescu-Motru, promotorii unor susţinute mişcări de « europenizare » substanţială. Atît în cursuri universitare, cît şi în publicaţiile pe care le-au condus (primul: *Viaţa Nouă* — celălalt: *Noua revistă română* şi *Ideea europeană*) au căutat să îndrume eforturile spre depăşirea falsei dileme specificitate-universalitate, prin angajarea în creaţia de valori de la un orizont cît mai cuprinzător. Fără amplitudinea unui Curtius, dar cu o egală rigoare filologică, Ovid Densusianu desfăşura, încă înaintea primului război mondial, harta unor ţesături foarte complexe de motive şi atitudini comune, făcînd tocmai, prin întrepătrunderea lor, mai vizibile teritoriile deosebite, inconfundabile, pulsul autentic al fiecăreia dintre literaturile avute în vedere, franceză, italiană, spaniolă sau portugheză, la care urmărea să asocieze, se înţelege, şi pe cea românească în plină ascensiune. Cel care a supus polemicei necruţătoare mediocra opoziţie tradiţionalism-modernism, « ţărănism » — « europenism », alcătuind la un moment dat polii vieţii literare, a fost Camil Petrescu. La *Săptămîna muncii intelectuale* şi mai tîrziu, el n-a încetat să demonstreze că fructificarea originalităţii, acolo unde ea există, nu se obţine nici prin « localism » închistat, orb, nici prin « mimetism » dezinvolt, în bătaia tuturor vînturilor. Între conservare şi imitare, Camil Petrescu optează pentru soluţia depăşirii acestei plate alternative prin intermediul sporirii gradului de complexitate, de aprofundare intelectuală a problemelor puse scriitorului de experienţa şi mediul său, pe fondul preocupărilor culturii universale. Pentru el chestiunea originalităţii ţinea strict de tensiunea trăirii, nu se limita la pitorescul hibrid şi nu depindea nici de numărul ideilor împrumutate. Prin Eminescu, Caragiale, prin Iorga şi Pârvan, spiritualitatea românească participa, în viziunea sa extrem de orgolioasă, la « frămîntarea culturii europene », confirmînd principiul potrivit căruia « fizionomia unei ţări e fixată de personalităţile ei culturale ». Însăşi personalitatea lui avea să devină ilustrativă în cel mai înalt mod şi, din anumite puncte de vedere chiar surprinzătoare, dacă se are în vedere pregnanţa radiografiei intelectuale întreprinsă de el, anticipînd sub unele raporturi observaţii care au devenit apoi unanim acceptate prin filiera prestigioasă a unui J.P. Sartre. Vechiul complex, exprimat cîndva chiar de Camil Petrescu sub formă interogativă: « Pot statele mici să dea scriitori mari? » — traduce mai curînd o nevoie nesatisfăcută de notorietate, decît o stare obligatorie de lucruri. Barierele limbii împiedică răspîndirea, împărtăşirea largă, dar mai puţin existenţa propriu zisă a unor valori de primă mărime. Nici măcar în domeniul schimbului de opinii, al interpretărilor marilor fapte de cultură, n-am obţinut recunoaşterea meritată, deşi de aici au pornit uneori contribuţii prioritare, faţă de cele consacrate în altă parte mult mai tîrziu. Logica lui Maiorescu de la 1876 era, la vremea ei, o valoare « europeană », consideraţiile lui Rădulescu-Motru din cartea despre Nietzsche publicată în 1897 (apărută mai întîi în foiletoanele *Epocii literare* sub imboldul curiozităţii lui Caragiale) depăşeau rezervele şi lipsa de penetraţie ce înconjurau la acea oră pe filozoful german în lumea occidentală; idealul constructiv al perfecţiunii propus de Tudor Vianu constituia o soluţie optimistă, originală într-un domeniu dominat de doctrinari ai « crizei » iremediabile, la fel cu aspiraţia lui G. Călinescu către monumentalitate, nutrită de o robustă încredere în permanenţa creaţiei umane.

După cum tradiţia nu se reduce la simpla preluare a unei moşteniri şi presupune un sentiment viu al continuităţii, tot astfel a te instala în universalitate înseamnă să obţii această « favoare » printr-o fermă prezenţă în planul permanenţelor cu problemele tale, ale locului, ale timpului şi ale comunităţii pe care o reprezinţi. Dacă a existat vreodată motiv de suspiciune la adresa influenţelor din dorinţa de a păstra intact fondul originar, specificul tradiţional, o asemenea rezervă şi-a pierdut justificarea, fiind depăşită prin chiar faptul că astăzi însăşi *deschiderea* constituie o fertilă tradiţie, un cîmp îndelung prelucrat şi plin de roade, încît desconsiderarea lui ar însemna abandonarea propriilor cuceriri şi deci, diminuarea şanselor de a ne afirma mai departe în lume.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

î n e x c l u s i v i t a t e p e n t r u

Secolul 20

p o e m e i n e d i t e

EUGENIO MONTALE

Un nou Montale, epigramatic, mușcător și mai întristat — adesea pînă la disperare — , coborînd în ironie ca într-o clipă de seninătate, acut și descărnat în vers, stă să iasă la iveală, odată cu cel de-al patrulea volum de poezii «Satura», pe care îl va publica în curînd. Marele poet a binevoit să ne cedeze un număr de poeme inedite, pentru «Secolul 20», din această culegere în perspectivă.

d. v.

AICI ȘI ACOLO

De multă vreme încercăm această
reprezentaţie, dar avem nenorocul
să nu fim niciodată aceiași.
Mulţi au murit, alţii își schimbă
sexul, își prefac bărbile, chipul, limba,
vîrsta. De ani ne pregătim (de secole)
rolurile, tirada lungă ori poate numai
«Domnul e servit» și-altceva nimic.
Aşteptăm de milenii ca cineva
să ne salute cînd ieşim la rampă
cu-aplauze ori chiar cu fluerături,
nu are importanţă, spre a ne consola
cu un «nous sommes là»
Dar nu gîndim în graiul francezilor și-așa
veşnic rămînem aici și nu acolo.

RIMELE

Sînt rimele mai plicticoase
decît cucoanele din San Vincenzo: bat
la uşă şi insistă. A le respinge
e cu neputinţă. Iar cît timp stau
afară sînt de suportat.
Decent poetul le îndepărtează,
le-ascunde, ori trișează, ori încearcă
o contrabandă. Ard însă de zel,
făţarnicele, astfel că mai curînd
ori mai tîrziu (rime și babe)
ne vin în prag și sînt mereu aceleași.

CREZI OARE?

Crezi oare că pesimismul
a existat cîndva? De îmi arunc
privirea-n jur, urma nu i-o descopăr.
Nu-i voce înlăuntrul nostru
care să se tînguie. Şi dacă plîng,
e totul un contra-cînt,
îmbogăţind acea gigantică
ţară de tort și frișcă a viitorului.
Am ras și-am curăţit la rădăcină
orice erupţie a gîndului. Acum
paleta ne e înţesată de toate culorile,
afară de negru.

CE LIANT ŢINE ÎMPREUNĂ

Ce liant ţine împreună
aceste patru pietre.

Mă gîndesc la îngerii
risipiţi ici colo
neobservaţi
fără pene fără formă
nici măcar ochioși
dimpotrivă neştiutori
de năluca lor
şi de a noastră
chiar dacă sînt
o greutate de cumpănă
mai rezistentă ca punctul lui Arhimede
şi dacă nimeni nu-i vede
e pentru că avem nevoie de alţi ochi
pe care eu nu-i am
Şi nu-i doresc.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Adevărul e pe pămînt
şi el nu ştie
nu-l vrea
chiar dacă se distruge.

Aşa că trebuie să simulăm
că avem în mîini ceva
sau ne atîrnă de picioare
nici faptă nici trecut
nici viitor
şi cu atît mai puţin un zid
peste care trebuie să sărim
trebuie să simulăm
că mişcarea şi popasul
au sensul
nonsensului
pentru a înţelege
că punctul nemişcat este un tot
ce se reduce la nimic.

CUVINTELE

Cuvintele
cînd se trezesc
refuză locul cel mai
potrivit, hîrtia
de Fabriano, cerneala
de China, plicul
de piele sau de catifea
care le ţin secrete;

cînd se trezesc
întîrzie pe dosul facturilor
pe marginile buletinelor de lotto,
pe invitaţiile de nuntă
sau ferparuri;

altceva mai bun nu cer
decît încurcătura clapelor
maşinei Olivetti portabile,
decît întunecimea buzunarelor
vestei, decît fundul
coşului, unde devin
cartuşe;

nu sînt deloc bucuroase
să fie asvîrlite afară
ca nişte slugi şi primite
cu aplauze furtunoase
şi dezonoare;

preferă somnul
în sticlă, ruşinei
de a fi citite, vîndute,
îmbălsămate, hibernate;

sînt ale tuturor
şi în zadar le ascunzi
în dicţionare,
pentru că se iveşte totdeauna
bădăranul care dezgroapă trufe
şi mai împuţite şi mai rare;

cuvintele
după o aşteptare eternă
renunţă la speranţa
de a mai fi pronunţate
odată pentru totdeauna
şi a muri apoi
cu cel care le-a posed'

AM VENIT PE LUME

Am venit pe lume într-un anotimp calm.
Se deschideau multe uşi care-acum
sînt închise.
Alma Mater dormea. Cine s-a încumetat
să o trezească?

Totuşi n-au fost
aşa de îngrozitoare uraganele
de după aceea,
dacă se putea încă merge, strînge
mîinile şi să te recunoşti.

Şi dacă nu era uşor să umbli printre
eroii războiului, viciului şi aducerii
de nenoroc, ei aveau totuşi un chip,
acum nu ştii cum să ocoleşti capcanele.
Sînt fără număr.

Nesfîrşitele închideri şi deschideri
pot avea un sens pentru cel care e de partea,
singura însemnînd ceva, a păpuşarului.
Dar el nu cere ajutorul cui
îi ignoră scopul şi meşteşugul.

În româneşte de DRAGOŞ VRÂNCEANU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

JORGE GUILLEN

POEME NOI

NOAPTEA ISTORIEI

«Quijote», I, 34

În liniştea de noapte,-n timp ce somnul
Cel dulce stăpîneşte muritorii,
M-am deşteptat şi-n urmă insomnia
Îmi adînceşte bezna cuibărită
În liniştea cea mare şi-mi oferă
În schimb senzaţia imensităţii,
În care stau plutind tot mai mărunt
Dar împăcat acum în aşternutul
Ce este-o simplă arcă a lui Noe.
Arcă, lăuntrică celui sălbatic,
Brăzdînd istoria, învăluitoare,
Imensitate-a liniştii acestea negre.

ÎN ACEŞTI ANI

I

Toţi îşi dau seama. Fapte fără număr
De tiranie, de revoltă, de impulsuri
Vioaie se revarsă-n sînge-mprăştiat.
Crimă?
Crimă pe care-o cere legea,
Sau anilegea, din raţiune sau
Din pasiune. Iată cifre, pumni
Şi arme.
Arme.
Armele sînt sfinte.

Şi iată tehnicieni, miniştri, zei,
În fabrici, în palate şi în nouri
Conduc ravagiile sau le contemplează.

II

Şi nu e numai la periferii.
În sate şi ţinuturi locuite
De galbeni, albi şi negri

Se tîrîie
Cu disperare foametea.
Totală neputinţă,
Sub pielea de-o culoare sau de alta
Se-adună izbucniri fatale-n
Direcţia unor culmi de armonie.
Şi totul coexistă.

FABULĂ ESOPICĂ

Intelectul, ca linxul,
Vede atîta de adînc
Că tot privind nimic nu mai distinge.
Realul. . . Ce e? Nihil. Nihil?
Cuvîntul latinesc
Exprimă şi mai bine dezolatul
Deşert pe care linxul, îngîmfat, îl
Descopere, glorifică.
Spiritul ştie totul despre spirit.

Şi tu, ce ştii tu oare, amăgit
Sobol, ingenuu printre arătări?
Crezi în realul pipăibil. Lucruri!
Ascultă vocea sarcastică a linxului
Şi rîsul lui. «Lucrurile! Ce neghiob. Neghiob.»

Se-ncheie solilocviul. Viaţă plină.
Linxul, nespus de ager,
Se duce, îşi urmează calea.
Vede-o maşină-n goană. Se fereşte, cu prudenţă.
Nu-i oare o iluzie? E praxis.
Această vorbă elinească cere-acum
O mică contradicţie: nu-i decît praxis.
Sobol şi linx, afară, sînt egale
O dată ce-şi duc viaţa printre lucruri?
Nihil şi praxis se-amestecă şi se confundă.
O, baliverne ale minţii şi purtării.

GLOSSE

1

Vivre avilit
Henri de Regnier

Nu înjoseşte viaţa, ci-amărăşte.
Toamnă finală, mai frumos trăită.
Mereu amant mă-nchin în faţa lumii.
Ştiu jocul. Cu nimic nu mă răneşte.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

2

Vom trece de abstracta, calculată
Frontieră. Miezul nopții. Treizeci și unu
Decembrie.
Victorie, începe-un an.
Sporește suma noastră. Greu, apasă
Vîrsta.
Și zicem: Timp. Nu este scenă
A rațiunii. Anevoios simțim
Concret și personal curgînd torentul.

3

Comme nous aimions l'immense variété de la vie!

Léon Paul Fargue

Viața-i mai mult decît încape-n tine.
Instinctul propriei noastre nimiciri?
« Thanatos ». Este tragica surzenie.
Cu-auzul tău ascultă: viață, viață.

MĂRUNȚIȘURI

Lumina? Cît durează o clipire
De ochi a lunecat peste un astru:
Pămîntul, clipă limpede-ntre toate.

Pămîntul — unde ar putea să fie?
Atît de mic, fără lumină proprie,
Rotindu-se-n tăcerea fără margini
Și ignorat de-atita profunzime.

Și pentru ce se naște omu-acesta?
Ca să deschidă și să-nchidă ochii.
Să afle timp pentru-a vedea lumina.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

PIERRE EMMANUEL

IMN ZEIȚEI

4. *Putere care ești Foame în toate lucrurile*
Plecăciune Ție, plecăciune Ție, plecăciune Ție,
Plecăciune, plecăciune.

Neștirbită oare ești Tu plinul în rotunjimea lui
Sau lipsa cu vînătă vînă, impenetrabila?
Vrednic de numele Foame-i doar globul acesta intact
Mărul nemușcat încă e cerul prea neted
Întregimea pustie înainte ca un strigăt
S-o răvășească într-o prezență insațiabilă.
Cu toate că laptele tău se cheltuiește-n eoni
Ce știi Tu, o, Eternitate despre multomeneștile
Foamete și recolte de pe pămînt? Te-am văzut
În zile gata să crape de limpezime și-n nopți de smoală
O, absență, perfecțiune atît de nesăbuită
Că răsuflarea se-ntoarce de pe buze și sfîșie
Totul cu lama ei fără să știrbească nimica.

6. *Putere care ești Energie în toate lucrurile*
Plecăciune Ție, plecăciune Ție, plecăciune Ție,
Plecăciune, plecăciune.

A rupe, a se coace: să-nfrîngi legea, să umpli Ovalul
Orice germen e-nchis pe-un vulcan. Presiunea ta
Pornită la asaltul fiecărui atom. Sînt piatră
Încleștată-n luptă cu Tine pentru a nu sări în bucăți
Dar nici nu sînt fără Tine, care-mi vrei doar ruina.
Mai mult: sînt Tu împotriva mea însămi. Nu e zid
Atît de apărat să n-aibă spărtură care să-l bîntuie
Orice bloc vrea să-ndepărteze pe celelalte, să facă
O gaură, să fie-acest vid în care el nu mai există.
La fel grăuntele conține căderea o dată cu fructul: a se coace,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A muri. Dar atunci cînd curba este perfectă: sînul tău
Rotunjit de un lapte dur ce vrea să împroaşte. Abisul suge,
Abisul mulge, — Tu care flămînzeşti de laptele tău.

8. Putere care eşti iertare în toate lucrurile
Plecăciune Ţie, plecăciune Ţie, plecăciune Ţie,
Plecăciune, plecăciune.
Nimic nu-i atît de mărunt încît să nu fie în glorie
Nimic nu e glorios fără-a fi totodată umil
Aceasta e, de la pietriş la spirit, sfînta Lege.
Îmbelşugare celui ce ştie să vadă. O celulă
Văruită cimbrişorul o-nmiresmează şi iată seara
Străpunsă de-o singură stea, în capul
Celui prevenitor străbătînd liniile, cărările voastre
Pagini, coline. Cînd vine ultimul ceas al vecerniilor
Cu spatele la asfinţit fecioarele fac pavăză
Pentru-a ocroti lampa firavă, izvorul tău
O, singură Zi. Acest vîrf ascuţit culege infinitul
Totul se mistuie-n el şi pînă-n zori durează-mpreună
Scînteie în care iubirea Una singură e-ncercuită.

În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

PAUL CELAN

POEM PENTRU UMBRA MARIANEI

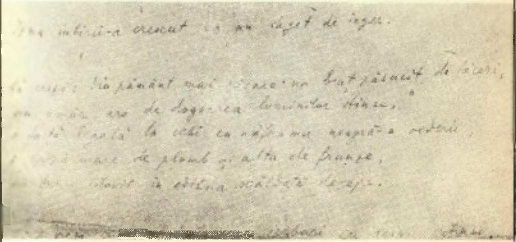
Izma iubirii-a crescut ca un deget de înger.

Să crezi: din pămînt mai răsare un braţ răsucit de tăceri,
un umăr ars de dogoarea luminilor stinse,
o faţă legată la ochi cu năframa neagră-a vederii,
o aripă mare de plumb şi alta de frunze,
un trup istovit în odihna scăldată de ape.

Să-l vezi cum pluteşte prin ierburi cu aripi întinse,
cum urcă pe-o scară de visc spre o casă de sticlă,
în care cu paşi foarte mari rătăceşte o plantă de mare.

Să crezi că e clipa acum să-mi vorbeşti printre lacrimi,
să mergem desculţi într-acolo, să-ţi spună ce ne e dat:
doliul sorbit din pahar sau doliul sorbit dintr-o palmă —
iar planta nebună s-adoarmă auzindu-ţi răspunsul.

Ciocnindu-se-n beznă să sune ferestrele casei,
spunîndu-şi şi ele ce ştiu, dar fără să afle:
ne iubim sau nu ne iubim.



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ERAU NOPȚI

Erau nopți, cînd mi se părea că ochii tăi, cărora le desenasem mari cearcăne portocalii, își aprind din nou cenușa. În acele nopți ploaia cădea mai rar. Deschideam geamurile și mă urcam, gol, pe pervazul ferestrei ca să privesc lumea. Copacii pădurii veneau înspre mine, cîte unul, supuși, o armată învinsă venea să-și depună armele. Rămîneam nemișcat și cerul își cobora steagul sub care își trimisese oștile în luptă. Dintr-un ungher mă priveai și tu cum stăteam acolo, nespus de frumos în nuditatea mea însîngerată: eram singura constelație pe care nu o stinsese ploaia, eram Marea Cruce a Sudului. Da, în acele nopți era greu să-ți deschizi vinele, cînd flăcările mă cuprindeau, cetatea urnelor era a mea, o umpleam cu sîngele meu, după ce concediam oștirea dușmană, răsplătind-o cu orașe și porturi, iar pantera de argint sfîșia zorile care mă pîndeau. Eram Petronius și din nou îmi vărsam sîngele între trandafiri. Pentru fiecare petală pătată stingeau cîte o torță.

Ții minte? Eram Petronius și nu te iubeam.

Cele două poeme inedite au fost scrise de Paul Celan, direct în limba română. Nedatate, presupunem că ele au fost elaborate în jurul anilor 1945—1949, pe cînd trăia în București, unde deținea funcția de lector la o editură.

Ele ne-au fost puse amabil la dispoziție de poetul Petre Solomon.

BOMARZO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Monștrii din Bomarzo

« Monștrii » din Bomarzo sînt mari monumente ciudate, care se află în Italia, nu la mare distanță de Orte, în provincia Viterbo.

. . . Această regiune formează partea sud-vestică a vechii Etrurii; aici — și i se poate adăuga și Maremma toscană — s-a păstrat nealterat caracterul etrusc. Bomarzo, odinioară Polimartium, este citat în ghiduri datorită necropolei sale și unor ruine avînd un mediocru interes arheologic, în timp ce minunații săi « monștri » sînt unanim trecuți sub tăcere. Cele două orașe apropiate, Orte și Viterbo, sînt clădite pe temeliile unor mici cetăți antice, ce au lăsat ruine vizibile sub construcțiile Evului Mediu. În cîmpie, aproape în tot locul, la picioarele pereților stîncoși, se deschid găuri ce sînt cavouri funerare, anterioare epocii romane.

. . . Pentru a vizita « monștrii » de la Bomarzo, veți merge deci la Viterbo, celebru, așa spun călătorii, pentru frumusețea femeilor și fîntînile sale — și care a fost pustiit de francezi în 1798. Luați-o pe șoseaua provincială ce duce de la Viterbo la Orte, și după ce veți parcurge cam două treimi din ea, o bornă de semnalizare pe stînga o să vă indice un drum carosabil (nu prea bun, dacă n-a fost reparat), pe unde după cîțiva kilometri veți ajunge în comuna Bomarzo. Stînci sînt răspîndite pretutindeni în pădurea ce mărginește drumul. Bomarzo este dominat de un palat care trebuie să aibă aproape patru sute de camere și a aparținut mult timp familiei Orsini. Pe cărțile poștale, ca și în graiul țăranilor, este denumit cînd villa Orsini, cînd villa Meraviglia, după ultimul ei proprietar. În cronicile din secolul al XVI-lea e pomenit drept castelul din Bomarzo. Aceste titluri se deosebesc, nu datorită superficialității: ele sînt expresia schimbării locurilor, căci cuvîntul villa are în italiană sensul de castel, servind drept loc de agrement, în timp ce castello denumește totdeauna un castel fortificat.

Villa Orsini a devenit de curînd proprietatea comunei. Birourile primăriei au fost transferate aici ocupînd numai o mică parte din clădire și veți găsi cu ușurință un funcționar, ce n-are nimic de făcut, — sau mai de grabă un carabinier, — ca să vă deschidă porțile și să vă arate sălile majestuoase. Un « obiect » foarte extravagant se găsește acolo: un personaj mumificat (nu prea bine), conservat sub sticlă, cu straie dintr-o stofă veche, cu panglici, încoronat cu flori și al cărui cap — între craniu și bărbie — schimonosește niște dinți atît de lungi încît par falși. În mod evident personajul e mai recent decît statuile. Totuși, chiar prin ciudățenia lui, este portarul ideal al colecției fantastice spre care veți cobori.

În josul villei, o să vă opriți într-o piață foarte mică. Acolo trebuie să apelați la localnici și să rugați pe careva (acela ce va fi înțeles ce doriți o să se ofere chiar el . . .) să vă conducă ai mostri, la monștri.

Pe o străduță, foarte în pantă, veți trece sub o poartă boltită, apoi pe o potecă pavată cu dale — din pietrele de dincolo de ziduri — și veți nimeri într-o vale plantată cu atîția

---

* LES MONSTRES DE BOMARZO — Editions B. Grasset — 1957

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cireși încît primăvara e o adevărată sărbătoare. Curînd veți traversa pe un pod vechi albia unui rîu și veți ajunge dincolo; iar aici, între stejarii verzi și tufele de mirt, veți zări mari siluete cenușii, care — poate din chibzuința celui ce le-a orînduit — apar și dispar pe măsură ce vă apropiați de ele ca și cum s-ar juca. O turmă de animale antedeluviene — ați zice — și nu vă puteți închipui cît de adevărată e această impresie! Așa veți ajunge în fața unui mic templu « în stil antic » căreia i-ați acorda mai puțină atenție, dacă ar fi primul dintre capricioasele monumente pe care ați venit să le vedeți.

Niște rădăcini, crescînd acolo, au separat și au ridicat blocurile de piatră. Iarba zănatică, urzicile și mărăcinii se strecoară prin crăpături; temelia e înecată în verdeață, iar frumosul portic s-a înclinat pe cer precum catargul unui vas naufragiat. Fără îndoială, Vignola a făcut planurile clădirii, pe cheltuiala ducelui Pierro-Francisco (poreclit Vicino) Orsini, care a construit-o în memoria primei sale soții, Giulia, fiica lui Galeazzo Farnese, celebra « frumusețe » de care se spune că a fost îndrăgostit Papa Alexandru al VI-lea. Heraldistul milanez Litta, — care îl apreciază drept curiozitatea cea mai de seamă din Bomarzo, — scrie, într-o carte veche de mai mult de-un secol, că e pe cale de « a cădea în ruine. » Ruine, firește, totuși se înalță încă mărețe . . .

Dedesubt, (dar mărăcinișul te împiedică să cobori povîrnișul), vedem așezate pe o stîncă, pe un grumaz foarte înalt, cele trei capete de cîine, pe care legenda le așeza în pragul infernului. Par mari șopîrle sau reptile preistorice, sugerîndu-ți boturile triple ale sirenelor de alarmă. Dacă ar începe să se învîrte vertiginos ar urla atît de tare încît te-ar cuprinde frica.

După templu și Cerber, și puțin mai jos, căci te întorci spre fundul văii, o statuie ți se oferă privirii, încoronată foarte majestuos cu o jardinieră de agave — și desigur cam așa ți-ai închipui Uriașa lui Baudelaire. Nici un paznic nefiind acolo să vă împiedice, vă puteți descălța (vă sfătuiesc să urcați gîtul de piatră în picioarele goale, pentru plăcere și siguranță) pentru ca apoi: Parcourir à loisir ses magnifigues formes ! Ramper sur le versant de ses genoux énormes . . .

Pe urmă tot restul pînă la sfîrșitul sonetului.

Nimfa cea mare se sprijină pe o stîncă, și ea sculptată, unde vedem rămășițe omenești ca niște resturi ale unor amanți și prietene pe care le-ar fi digerat. Aceste amănunte tratate într-un basorelief destul de dur, cînd le privești de aproape, te surprind printr-un erotism crud, neobișnuit în decorul grădinilor din Italia, însă pe care îl găsim aproape pretutindeni la Bomarzo — după cum vom avea în curînd dovada. Trupuri tinere, terminate unele în mod firesc, altele în coadă de șarpe sau de pește, se înlănțuiesc, se sfîșie. Două sirene, împopoțonate caraghios cu aripi de fluture, încadrează o victimă adolescentă avînd capul plecat, părul căzut, cu pubisul la nivelul lacomelor chipuri ale făpturilor marine. De o parte și de alta, urne mărețe, acum răsturnate — afară de una — delimitau altădată domeniul uriașei. Pe ogoarele din apropiere se află bucăți de piatră, — sculptate și ele, — pe care le descoperim — cînd și cînd — în lanurile de ovăz și secară (mai ales o oaie, ciudată prin statura ei normală, în vecinătatea seraiului uriaș; un « animal mitologic » ce a fost poate o leoaică.)

La cîțiva pași de acolo, pe o terasă, chiar pe povîrnișul colinei se află un pavilion construit aplecat în mod intenționat (deasupra golului și cu maximum de înclinație ce s-a putut, fără a exista primejdia de a se prăbuși), apoi un elefant avînd deasupra un « castel » de blocuri de piatră și un cap enorm — se spune al unui căpcăun, — pe care îl vedem schimonosindu-se printre tufele de ciulini ce formează parcă o rețea de păr cu un aspect tragic destul de înspăimîntător. Uriașa țeastă așezată chiar pe pămînt are un volum mai mare decît căsuța aplecată. Gura îi e atît de lacom deschisă, încît pătrunzi acolo fără să te apleci deloc, printre niște colți rînjiți și te poți așeza sub bolta cerului gurii, în jurul unei mese, pe o bancă tăiată direct în rocă în locul limbii. Elefantul,

puțin mai jos decît cogeamitele bot, înlănțuie cu trompa un războinic, în timp ce un altul stă pe craniu. Animalul e înveșmîntat caraghios, acoperit cu valtrap ca în bătăliile antice, și largile lui urechi par ecusoane sau scuturi. Două găuri, deasupra trompei, marchează locul colților falși, din bronz sau lemn, care acum nu mai există.

Se află acolo și alte minunății, mai mult sau mai puțin ascunse de aceiași arbori, arbuști și mărăcini pe care i-am văzut despletiți năvalnic lîngă botul căpcăunului, dar dacă i-am defrișa (așezarea ar pierde însă farmecul ei cel mai prețios), probabil am găsi prelungiri curioase ale unor sculpturi mici ce mai « plutesc » la suprafață. O uriașă, sora primei, — deasupra frunzișului unde îi apar umerii netezi — își arată marele chip rotund ca un astru stupid și grav, cu expresia de o senzualitate animalică. Un bătrîn bărbos, zeu al apelor sau Neptun, tot cu o mutră bestială, pare înghițit pînă la centură. În fața elefantului e un dragon fabulos, cu aripi de steme, luptîndu-se cu un leu și o leoaică (sau un cîine enorm) înverșunîndu-se amîndoi împotriva lui cu o nestăvilită cruzime. Capetele care se înfruntă, fălcile deschise pe gîturile puternice și largi, labele cu ghiarele desfăcute, încolăcirile trupurilor și ale crupelor sînt tratate într-un stil ciudat de oriental, care a făcut pe mulți vizitatori să se gîndească la monștrii sculptați în grotele din India, la zeii și geniile din templele khmere sau la maimuțele împăraților chinezi.

Tot coborînd, o potecă te duce la niște sfincși culcați pe labe (unul a căzut de pe soclu), ale căror capete, ca o imagine a soarelui, mi-a amintit de acel popă hirsut și fanatic de pe crucișătorul Potemkin, iar, trecînd apoi sub clădirea înclinată, ajungi într-o zonă unde apa ce mustește pretutindeni din piatră face ca vegetația să se simtă ca într-un adevărat paradis. Acolo, vă primesc mai multe grote cu pereții din figuri sculptate, adeseori lascive. Pe vremea cînd funcționau conductele de apă o nimfă mai mare decît în natură asvîrlea o țîșnitură de apă din clinul dintre coapse. Mai sînt și alte sculpturi desigur asemănătoare dacă n-ar fi pe jumătate sau trei sferturi sfărîmate, Printre ornamentele lor jilave și iederele ce cad pînă-n pămînt ajungeți la alți monștri.

La o cotitură, după un desiș, într-o depresiune unde lîncezește între nuferi apa unui izvor, descoperi un monument uriaș, o broască țestoasă enormă; atît de mare, jur, încît un om de statură obișnuită ca dumneavoastră sau ca mine se va putea duce fără stingherealǎ să se așeze între fălcile monstruoasei reptile. Formele — mai ales prin felul cum e cioplit capul, prin desenul din solzi oblici, au un aer « chinezesc »; dar nu o « chinezerie » frivolă, din cele care aveau să invadeze Europa în secolul al XVIII-lea. Pe carapace, un soclu ciudat poartă o sferă, și deasupra, în echilibru, privind malițios, statuia unei nimfe sau a unei Glorii ale cărei mîini fac gestul de a ține o trompetă. Se pare, dacă privești cu luare aminte rămășițele țevilor, că pe vremuri în adevăr trompeta exista și producea cu ajutorul jocurilor de apă o muzică ce n-ar fi putut fi decît cerească sau înspăimîntătoare. Aproape de broasca țestoasă se află o stîncă uriașă, sculptată ca o gură deschisă, în care se zbîrlesc puzderie de dinți, prea mulți ca să-i poți număra. Păstorii denumesc « balenă » acest soi de prăpastie sau de cursă pentru viței. Un « monstru marin » (sau rămășițele lui acoperite de mușchi) care nu-i prea departe de aici, fără a-ți putea da bine seama ce reprezintă, e la fel de sugestiv. În acest loc, terenul s-a scufundat din pricina apei, ceea ce a făcut să alunece în josul povîrnișului alte monumente.

Un Pegas, destul de mutilat, domină o movilă artificială, probabil unde se înălțau cele nouă muze. Drăgălaș ridicol, aș crede că a fost așezat aici pentru a destinde atenția, așa cum un « entremets » servește să odihnească apetitul înainte de a relua masa copioasă. În realitate, grupul cel mai extravagant și cel mai remarcabil, se află puțin mai departe, în spatele celorlalte. Ajungi acolo cu oarecare greutate croindu-ți drum prin tufele de mărăcini care te zgîrîie. Aproape înmormîntat de arbori, se află un uriaș de opt sau nouă metri înălțime, înspăimîntător, probabil un Hercule care ține de picioare, răsturnată în fața-i, o tînără pe măsura lui, fiind pe cale să o sfîșie prin îndepărtarea și dislocarea coapselor. Sexul victimei fiind controversat, deși coșul pieptului și brațele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pare a fi al unui băietandru — pot să afirm după ce am urcat pe statuie — că-i vorba mai curind de o fată. Dealtminteri are puțină însemnătate . . . Dar chipul lui Hercule e culmea frumuseții sumbre. Gestul, prin brutalitatea simplă și necruțătoare, iți poruncește să închizi ochii. Dacă ați vrea să reprezentați concret o anumită rătăcire a simțurilor și a minții — ce pune uneori stăpînire pe oameni și pentru care se potrivește foarte bine cuvîntul panică — atunci n-ați putea găsi ceva mai bun decît grupul acesta colosal tăiat direct în stîncă, pierdut într-o dumbravă înverzită, în singurătatea sfîșiată de țîrîitul greierilor și al lăcustelor, între munții Etrusci și tărîmul Mediteranei. Erotismul crud — cum afirmam adineaori pomenind de prima uriașă, — n-a inspirat prea mult pe sculptorii din țările de cultură greco-latină și operele ce le aparțin, ca bunăoară frumosul Perseu de Benvenuto Cellini, de la Florența, sau grupurile tulburătoare (cîte n-ar fi de spus despre ele !) ale lui Frémiet, din Jardin des Plantes, sînt rodul unui intelectualism rafinat și voit morbid (în maniera lui Aubrey Beardsley) sau poate perversiuni inconștiente. În timp ce monstrul de la Bomarzo, în demența sa oarbă, e senzual, iresponsabil și supraomenesc precum un zeu nebun.

Cînd, cu greu, veți fi părăsit această scenă parcă a unui teatru al cruzimii, cînd cortinele de crengi vor fi acoperit pe îngrozitorul actor, iar insectele își vor fi reluat acompaniamentul căruia cîteva momente i-au pus surdină, veți putea, — pentru a schimba itinerariul după ce ați revenit de la elefantul maiestos, — să suiți povîrnișul de care se sprijină dragonul și țeasta căpcăunului. Deasupra văii, sub stejarii dintr-o amăgitoare specie de conifere, și prin tufele de mărăciniș mai puțin stufos, se află cîteva poenițe împodobite cu niște statuete, majoritatea în proastă stare. Cea mai de seamă, aproape intactă, o nimfă cu trupul învăluit de mușchi și licheni, zace într-un abandon ce presupune o posedare nevăzută; e poate o imagine a voluptății pămîntești, în ciuda singurătății, caracteristică sfintelor bîntuite de extaz. O harpie, acum decapitată, pe care o vedem deasemenea aici, făcea parte cu siguranță dintr-un grup destul de ciudat, ai cărui « membri» au dispărut. În sfîrșit, la liziera dumbravei, ultimii reprezentanți ai faunei extraordinare din Bomarzo: întîlnim cîțiva urși înălțați pe labele dinapoi, ținînd în dreptul inimii un trandafir heraldic. Aceste jivine, sculptate într-o piatră ce a căpătat culoarea unui vin bătrîn sînt stemele elocvente ale familiei Orsini. Par că vă salută curtenitor în momentul plecării — așa cum salutau odinioară pe oaspeții seniorului-duce — și te întorci de mai multe ori, ca să-i revezi, înainte de a te îndrepta spre tîrg.

Firește, frunzișul și spinii trebuie să ascundă și alte monumente ciudate sau rămășițele lor; desigur, rădăcinile arborilor crescînd au făcut să se năruiască unele grote și au răsturnat sau au ruinat giganții mai șubrezi. Unii din semenii lor vor fi fost distruși de mînă de om, poate sfărîmați și veți găsi bucăți în micile ziduri de reazăm sau în acelea care alcătuiesc împrejmuirea ce brăzdează terenul cultivat; căci vedem ici și colo bucăți mari de stîncă ce păstrează urme de sculptură, servind probabil cîndva de soclu vreunei statui. Balta din jurul broaștei țestoase ascunde blocuri de piatră și țevi de metal ce ar putea fi vestigiile unei fîntîni mărețe, iar grohotișul de lîngă botul « balenei » — dacă ar fi bine cercetat — ar aduce fără îndoială o surpriză cercetătorului.

. . . Să ne gîndim așadar la Angkor-Vat, la Palenque, la locurile asemănătoare pe care ar fi pedant să le enumerăm, uitate sau renumite, risipite în aproape toate părțile lumii. Să privim sau să ne închipuim aceste chipuri atît omenești cît și bestiale, dar prodigioase, de o mărime și cu trăsături atît de mult deasupra realului încît observatorul va rămîne uluit, uitîndu-se cum sînt îngropate, sau cel puțin liberate, foarte provizoriu, într-o revărsare de junglă. Frunzele n-au nevoie de soare pentru a scînteia ca și cum ar avea solzi de reptilă, rădăcinile se încolăcesc, tulpinile țîșnesc spre cer cu roadele lor, crengile se înlănțuiesc deasupra pietrei galbene sau cenușii. Astfel se făurește o rețea însuflețită prin care deosebești forme de zei, de eroi, de lei sau de mari șopîrle, iar destră-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

[illegible] dezvăluie o frunte superbă, ochi innebuniți, un nas sfărimat, sîni în cum-[illegible], coarne, o gură căscată, sexe îmbinate sau concupiscente. Atunci un gînd pune stăpînire pe tine: figurile pe care le zărești sub verdeață ar putea să participe la o anumită frămîntare a naturii, în calda umiditate a tropicelor, iar chipurile de piatră cu o expresie extaziată, desăvîrșită sau sălbatecă, nu sînt poate decît rodul unui spasm al materiei vegetale și animale — ce le acoperă. Și vă gîndiți la zămislirea copiilor monstruoși, pe care vechii autori, uneori doctori în teologie, nu s-au temut s-o explice printr-un argument aproape asemănător cu al dumneavoastră. Vă mai gîndiți la cîțiva artiști, la sculptorul Medardo Rosso, la pictorul Hans Bellmer — bunăoară, care au făcut să țîșnească chipuri atinse de har sau transfigurate de o suferință sau de o plăcere extremă, dintr-o materie convulsiv frămîntată.

Firește, primul gînd nu-i întemeiat. Nu-i nevoie de nici o reflexie pentru a reveni la ceea ce fiecare știe, pentru a admite că monumentele învălmășite febril în brusă și junglă sînt opera omului de odinioară, a popoarelor acum dispărute. Totuși, acest gînd a avut meritul să fixeze atenția observatorului asupra unei împrejurări destul de însemnate care este logodna (nepotrivită) între floră și monument, între piatra sau bronzul modelat de mîna omului și massa de sevă, lemn și clorofilă ce este neîncetat vomitată de humus. Căsătorie în care, aidoma aceleia a mantei religioase, soțul va fi devorat de femelă, dacă acordăm « obiectului de artă » rolul de mascul nobil și sacrificat. Pentru ca o asemenea căsătorie să reușească, din două cauze trebuie cel puțin una: sau, cum se întîmplă în general, vegetația, redevenind sălbatică după ce a fost domesticită, năpădește și apoi « digeră » monumentele înălțate de om într-un loc de pelerinaj sau de locuit; sau, temei mai subtil, prețios se va zice, și care nu se observă decît în epocile de lux și decadență: omul va fi înălțat expres mari monumente ciudate în frunzișurile sălbatece.

Or — și pe această cale mă reîntorc la introducerea mea — Bomarzo e singura așezare ce o cunosc unde cele două cauze au jucat un anume rol în același timp și cu aceeași intensitate. Că așezarea, pradă părăsirii, a fost zdruncinată de forțele naturii, nu există nici o îndoială și am văzut că uriașii de piatră sînt asaltați de o maree vegetală ce urcă din solul jilav cu o violență puțin inferioară aceleia din America sau Asia tropicală. Dar trebuie să ne amintim deasemenea că nu-i vorba, n-a fost niciodată vorba, de o grădină « în stil italian », un fel de spațiu orînduit de un arhitect și decorat geometric cu plante și statui în jurul unei locuințe princiare (sau în apropiere). Nu, locul n-ar fi fost potrivit, și inscripțiile, presărate mai pretutindeni printre stînci, sînt categorice. Ele nu făgăduiesc decît uimire, chiar stupefacție, călătorului în căutare de minunății care o să se ducă în vîlceaua, în dumbrava din Bomarzo. După cîteva veacuri, aceste făgăduieli au fost respectate, în ciuda timpului ce le-a făcut greu lizibile.

. . . La Bomarzo, ghizii (căci toți locuitorii tîrgului sînt ghizi de la copii pînă la cei mai bătrîni, iar o fată drăguță poate fi și fotografiată, puțin dezgolită la nevoie, pentru a stabili un raport de proporții), cînd sînt întrebați despre sculptorii care au lucrat în vale nu-s deloc descumpăniți. Fără deosebire răspund la fel asigurîndu-vă că « monștrii » au fost « tăiați » direct în stîncă de « sclavii » lui Orsini. Acești sclavi, după o părere foarte înrădăcinată, ar fi fost prizonieri turci, capturați la bătălia de la Lepanto, și aduși la Bomarzo de către un duce care a stăpînit îndelung domeniul. Mai mulți ziariști par să fi acordat credit acestei bîrfeli, fiind impresionați, fără îndoială, ca toată lumea, de caracterul oriental al unor sculpturi și mai ales al dragonului. Inutil să spunem că prezența unor lucrători capabili să creeze asemenea sculpturi, în 1571, printre soldații și marinarii flotei otomane, e o ipoteză prea absurdă pentru a ne opri la ea, chiar pentru un moment . . . Se mai povestește la Bomarzo că o tînără și nobilă doamnă, — unde mai pui că era și frumoasă, — a primit în dar din partea soțului gelos această « gardă » de monumente fioroase pentru a-și înspăimînta soția și a-i intimida pe seniorii curte-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

zoni, dar e tot legendă, aceeași care se povestește și la vila Palagonia și în toate locurile împodobite cu monștri de piatră.

. . . E destul de evident că frumosul nu există în afară de spiritul omenesc. *Mai puțin evident e ceea ce am remarcat înainte (și astfel mă reîntorc pe această cale la noțiunea de monument care a fost punctul meu de plecare) că frumusețea naște și moare neîncetat în spiritul omenesc, pe măsură ce generațiile se succed.*

Bizarul și straniul, ferocele și barocul care au răsunat îndelung în concertul italian cu o măreție neasemuită (nu spun, — departe de mine așa ceva — că au constituit toată muzica ce a continuat să vibreze pînă sub tirania iezuiților; n-am drept probă decît extazele lui Bernini) în secolul XIX și la începutul secolului XX au fost de mult date uitării. Teamă sau dispreț, un soi de fatalitate au lovit operele ale căror autori s-au inspirat din aceste tendințe, care totuși sînt în firea omenească, alături de altele, mai demne de laudă firește sau mai blajine. În Italia, mai mult încă decît în Franța sau Germania, triumful spiritului burghez a fost zdrobitor, dar acest spirit n-a încetat să fie dăunător.

. . . Da, acum vîntul bate din altă direcție. E clar că asistăm de cîtva timp și în toate țările la o răsturnare completă a gustului. Poate am devenit mai liberi, mai curajoși, poate că ne place să fim stingheriți în tihna noastră sau să ne prindă frica . . . Nu știu. Sînt încredințat însă că sînt fericit de acest salt și aș vrea, dacă ar fi în puterea mea, să deschid larg ferestrele pentru a-l primi mai bine și a-i favoriza dezvoltarea. Cu atît mai rău dacă voi plăti oalele sparte. Curentele « damnate » triumfă, sau sînt pe cale de a triumfa. De pe acum, — și e un drept cîștigat, — numele lui Sade nu poate fi omis din panorama spirituală a secolului XVIII francez, iar pentru mai mulți dintre noi, a devenit principalul. Italienilor nu le va trebui mult timp ca să descopere că cel mai uluitor poet (dacă nu singurul) din țara lor în această epocă (de penurie, ca în Franța la drept vorbind) e venețianul Baffo. Și de pretutindeni (dar profesorii vor fi ultimii care vor observa) se vor duce la Bomarzo.

În lumina cîtorva nume pomenite mai sus trebuie să reconsiderăm « monștrii » ce ni i-a lăsat ducele Vicino și să reparăm greșeala criticii. Ca și acele nume, ca și acela al pictorului Füssli din Zürich, au stîrnit pînă la urmă neliniște, au făcut mai mult decît să provoace doar interesul, — și ne stăpînește emoția povestind cum i-am intîlnit, iar numărul oamenilor care se pasionează de acești « monștri » crește pe zi ce trece. Vor avea fidelii, fanaticii lor, la fel cum a avut statuia antică a băiatului care-și scoate spinul — existentă în Muzeul Capitoliului, — și care nu mai are mulți admiratori (pe bună dreptate). « Monștrii » vor fi una din atracțiile majore din împrejurimile Romei. Scoși din uitare, după ce au rămas puțin timp în domeniul curiozității, pășesc în acela al frumuseții, nu fără să le fi recunoscut o figură acut modernă[1] *ce ne încîntă. Acesta e soarta operei de artă (rog să fiu iertat pentru aceste cuvinte, « baloane de săpun ») și una din cele mai mari bucurii ce ni se poate dărui e de a o sesiza în momentul precis al acestei treceri, al acestei promovări în categoria superioară și de a contribui la aceasta. Cred că nu-mi șade rău s-o spun, o asemenea bucurie încerc la sfîrșitul acestei cărți.*

În românește de ALEXANDRU BACIU

---

[1] În această privință, F. — una din primele persoane care mi-au vorbit de Bomarzo și-a exprimat totuși indignarea că pot admira opera lui Miro, că pot să recomand opera lui Burri (care lucrează cu pînză de sac și catran) și îmi scria cu oarecare vehemență că nu mai am dreptul să mă interesez de *monștrii fabuloși*. A vorbi de aceștia și în același timp de pictorii *abstracți*, înseamnă — după părerea lui — *o probă solemnă de duplicitate pe care o poate evita oricine are o fărîmă de demnitate artistică*. Iată ce mi se pare caraghios (ca să nu spun mai mult). Monștrii din Bomarzo din fericire nu sînt un domeniu rezervat anticarilor, căci prin spiritul lor ca și prin factura sau materia din care sînt sculptați — afirm că sînt mult mai apropiați de picturile pe sac ale lui Burri, sau de lavele sau catranurile teribile ale lui Jean Dubuffet, decît de acele mușamale în care în mod plat se complac imitatorii secolelor XVI și XVII.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GUSTAV RENÉ HOCKE

Natura artificială:
Un izvor al «modernului»

În apropiere de Roma, lîngă Viterbo, în preajma orășelului Bomarzo, cu grandios-melancolicul său castel Orsini se pot întîlni, pe jumătate ascunse printre copaci și ierbărie, uriașe statui «denaturate»: monștri, giganți, animale fabuloase, răspîndite într-un parc părăginit, amintind de peisajele magice ale graficii manieriste și de viziunile lui Max Ernst. Însuși Leonardo și Michelangelo au desenat, la vremea lor, asemenea curiozități monstruoase, ființe imaginare sau fabuloase, creații ale fantaziei intelectuale. Parcul de la Bomarzo, care a luat naștere în 1560, deci cu patru ani înainte de moartea lui Michelangelo, din inițiativa lui Vicino Orsini, reprezintă o adevărată meraviglia * sculpturală și arhitectonică. Din inscripțiile aflate în acest parc, luăm cunoștință despre ceea ce semnifica acest Sacro Bosco: «o pădure sacră, ce nu poate fi asemuită cu alta». Totul este în paragină acolo, pînă și aleile; arhitectura este în mod vădit greșit concepută, în opoziție cu tot ce-i normal, trezind impresia unei idei obsesive, acea follia, pe care, ceva mai tîrziu, Giordano Bruno, în dialogul său anticlasic «Degli Eroici Furori» (1585) avea s-o recomande, ca pe o rețetă, drept cea mai importantă forță propulsoare a artei și a poeziei. Parcul lui Vicino Orsini se înrudește spiritualicește cu odăile miraculoase din Praga epocii lui Rudolf al II-lea, cu romantismul terifiant francez și englez de după 1820, cu imaginile înfiorătoare ale suprarealiștilor. În Sacro Bosco totul seamănă cu tablourile lui Chagall, atît doar că premisele de la care se pornește sînt altele: principii dezabuzați și filfizonii de la Curte găseau aci o Arcadie a groazei, intelectuală și estetică, în măsură să le stimuleze pornirile spre ireal, spre o nouă natură, dincolo de peisajul care e numai natură, întruchiparea unei «idei despre natură» în care se contopește frumosul cu teribilul. Întocmai cum în literatură «metafora sumbră» are drept scop să facă «să te încrunți» de uimire, tot astfel o inscripție din acest parc recomandă, cu «ciglie inarcate», să pășești prin aceste locuri cu ochii larg deschiși. Denaturarea corpului omenesc, a arhitecturii, a clădirilor, a naturii, ba chiar a cosmogoniei, este urmărită aci cu un demențial calcul: se face în mod conștient apel la această denaturare, ea fiind considerată drept un mijloc de exprimare estetică. Frumusețea trebuie să fie neîndurătoare, terifiantă, sufocantă, drăcesc de încîlcită. Ea ne amintește de satanismul și demonismul artei franceze din secolul al 19-lea, bunăoară de opera «prea burghezului» Redon, dar și de orașele-junglă ale suprarealiștilor.

---

* Din volumul «Die Welt als Labyrinth» de Gustav René Hocke, 1957

Annibale Caro (1507—1566) scrie în amintita scrisoare, adresată lui Orsini, despre «fabulele cu giganți și despre multe alte lucruri extravagante și supranaturale». Nu este deci de mirare că însuși Salvadore Dali a rămas încîntat de acest misterios parc pe care l-a vizitat la îndemnul și în compania scriitorului elvețian, stabilit la Roma, Maurice Sandoz. Unii giganți paranoici ai lui Dali, precum și alte «monumentalități» diforme, adică anomalii superdimensionate, giganții evoluați hipermanieristic ai lui Giulio Romano din Palazzo del Té, ca și acele «teribilità» ale lui Michelangelo seamănă cu cei de la Bomarzo, însă patria lor originară trebuie căutată, probabil, — bazîndu-ne pe palpitantele însemnări de călătorie ale vremii — în India și Africa.

«Lupta giganților» de la Bomarzo, plasată în mijlocul unei vegetații luxuriante, părăginite, amintind de un vechi peisaj etrusc, se înrudește — oricît de diferită ar fi simbolistica monumentalității manieriste, — cu «gigantismul» «Marelui Budha» de la Tep Poanam din India, cel puțin sub aspectul «expresiei concentrate». Anticii greci vorbesc și ei despre imagini originare imediate, menționate în analele lui Vitruviu (în epoca lui August) unde este pomenit arhitectul Dinokrates care voia să ofere privirilor un gigant plasat pe muntele Athos, sau arhitectul Stasikrates care ar fi vrut să transforme același munte într-o statuie monumentală reprezentînd pe Alexandru cel Mare. Să fie vorba de vreo influență etruscă? Tarquinia nu se afla doar la prea mare distanță de Bomarzo. Influențele nu sînt excluse. Dar mai importantă pentru corelațiile noastre ni se pare ipoteza lui Mario Praz, care afirmă că Federico Zuccari a jucat un rol nu lipsit de însemnătate în conceperea acestei «fantastice» dumbrave plină de vrajă, sau că, cel puțin, el a fost acela care a dat sugestia. Probabil că ea i-a servit drept imbold și în crearea motivelor decorative — ale măștilor — din propriul său palazzo. E încîntător să ne imaginăm că «intrarea măștilor» în grădina bibliotecii germane Herziana, din Palazzo Zuccari din Roma, învecinată cu «Sala Gœthe» își găsește originea în dumbrava manieristă de giganți, de demoni și de mister a lui Vicino Orsini, atît de mult gustată de Dali. Asemenea corelații au fost formulate și de Agrippa von Nettesheim, cînd s-a referit la calculele astrologice privind impresionantul lanț al analogiilor saturniene (Cf. «Cap de demon» la Bomarzo, în interiorul unei încăperi, precum și «Balaur în luptă cu cîinii» sau «Elefantul»).

Șaradă gigantomahică (probabil extrasă din acel vestit roman «oniric», criptic, «Hypnerotomachia Poliphili»): monștri amintind de desenele lui Leonardo, un sfinx capricios, asemenea unei cupe florale din apele de la Bomarzo, care și azi balansează pe voluminosul creștet al femeilor și al fetelor din Bomarzo, un elefant condus de un negru, și care cu trompa încolăcită sugrumă un sutaș roman, o uriașă broască țestoasă, ș.a., într-un cuvînt: sincretism manieristic. Cine să fi fost creatorul acestei naturi-minune, artificială? Bazîndu-ne pe mențiunile literare ale lui Bernardo Tasso, tatăl lui Torquato, probabil că nu a fost altul decît florentinul Bartolomeo Ammanti. În 1560, Bernardo Tasso a publicat o epopee în versuri, Amadigi. Acolo este pomenită o «pădure vrăjită» pe care eroul trebuie s-o străbată, învingînd toate grozăviile și ispitele ce-i apar în cale, mai înainte de a ajunge, grație stoicismului său, în templul gloriei. Ulterior, chiar și în «Gerusalemme Liberata», Torquato Tasso vorbește de o «pădure vrăjită», populată de «fantasme înșelătoare», «monștri uriași», de «femei», a căror înfățișare se schimbă «ca într-un vis»[3]. Dar oricare ar fi sursele, zarurile cu multiple puncte, meraviglia, au fost aruncate: întîmplarea a dat naștere unei lumi, acelui «coup de dés» a lui Mallarmé, transpus în «jocuri gigantești».

Poate că spiritul european de atunci, pe deasupra războaielor și răsturnărilor de tot felul, își regăsise unitatea pe acea culme singulară a jocului intelectual abstruz-mistic, a disprețului aristocratic față de tot ceea ce putea fi ușor de sesizat, ușor de înțeles și ușor de concretizat, în sfidarea, feroce aproape, sau în orice caz, temerară, a «normalului». Aceasta însă numai în ceea ce privește aspectul exterior

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

al lui Sacro Bosco din Bomarzo. Vom mai avea prilejul să revenim asupra lui. Să ne oprim deci, mai întîi, la fenomenul în sine: Unic! Incomparabil! O altă inscripție găsită în parcul de la Bomarzo spune: « El (parcul) care seamănă doar cu sine și cu nici un altul ». O formulă a subiectivității manieriste, o obsedantă strădanie, de a se distanța, de a se diferenția, desigur. De aci și caracterul « denaturat », al aleilor și al arhitectonicii. Dar chiar de ar fi anormală, ce efecte dezlănțuie « unicitatea »? Numai uluire, stupoare. De altfel o altă inscripție din parc consemnează că vor fi întîlnite obiecte, « cose stupende », « uluitoare ». O știm: scopul estetic urmărit de poezia manieristă era tot « stupoarea ».

« Stupeur » (șoc), acesta este și efectul pe care-l scontau în mod deosebit suprarealiștii. Dar numai despre un mijloc de maximă înfruntare să fie vorba? Ar însemna să ne mulțumim cu prea puțin, rezumîndu-ne doar la asemenea explicații psihologice. A fi fascinat de tainele obiectelor, ale pietrelor, plantelor, animalelor, oamenilor și ale constelațiilor constituie un apanaj al creatorului. Ceata mare de imitatori manieriști imită ceata, cel puțin tot atît de mare, a clasiciștilor. Jakob Böhme căuta « graiul adamic », acea originară combinație de cuvinte prin care se exprima nemijlocit Logosul divin. Creatorul de la Bomarzo a fost mai puțin visător, cu toate că și el voia să dea expresie unui mister: acela al « cutremurării » pe care o resimțim în fața neobișnuitului, al unui alt fel de-a fi, în fața prăbușirii contrariilor, în prezența abstrusului care dobîndește dintr-odată efect armonizator, ba chiar și al « prostului gust ». Ce-a voit să zmulgă necunoscutul « Le Corbussier » de la Bomarzo? Trucul de a produce « consternare » este determinat de strădania de a realiza un efect cît mai puternic, care nu se reduce la o jonglerie de suprafață: e vorba în primul rînd de depășirea spaimei « uluitoare » prin « contrariul fenomenelor experimentale ». « Coincidentia oppositorum », acea magie ontologică a lui Nikolaus von Cues, devine în această ne-supra-lume, ci altă-lume, a fantasmelor schizofrenice, un simplu rezultat al « spleen »-ului; de altfel există o strictă îmbinare între magie, mistică secularizată, « spleen » și dandysm, ca să nu mai vorbim și de erotica introvertită. Pentru țăranii din Bomarzo, locurile acelea au avut totdeauna semnificația unui peisaj diabolic destinat orgiilor sexuale. În plus, mai e vorba și de încercarea de a surprinde ininteligibilul în « Formule picturale ». Cu vreo 15 ani înainte de a se fi construit « Villa de la Bomarzo » Cardano emisese in Ars Magna, asemenea alegorii de gradul al treilea.

Bomarzo reprezintă o concentrație a manierismului european, astăzi aproape sufocat de o banală junglă de bălării vulgare. Ce s-ar întîmpla dacă într-o bună zi cineva s-ar încumeta să elibereze dumbrava acesta din încătușarea hățișului uitării? Dacă ar încerca să-i cunoască și structura « geografică », nu numai pe aceea arhitecturală? Ar da, fără îndoială, de un labirint, un labirint anamorfic.[4]

În fața unei asemenea tentative trebuie să ne plecăm, adică să mai așteptăm pînă se va ajunge la esențialitate. Pînă atunci un lucru trebuie să fie precizat: la Bomarzo nu ne aflăm în prezența unei « naturi-idee », în fața unei naturi artificiale, așa cum o înțelegea Federico Zuccari, ci în fața unui « izvor » al « modernului ».

În românește de L. Voita

---

[1] cf. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arhitettura, Roma 1955, Tesauro denumește asemene « minunății » — « metafore din piatră », op. cit. p. 53

[2] Cf. Mario Praz: I Mostri di Bomarzo, Illustrazione Italiana, 1953.

[3] Cf. M. Calvesi: Il Sacro Bosco di Bomarzo, in « Scritti di Storia dell'Arte. In onore di L. Venturi », Roma, 1956.

[4] Tesauro vorbește despre un joc de societate denumit Labirintul, foarte la modă pe vremea aceea. Purta numele de « Labirintul lui Ariost ». Jocul avea localități și figuri simbolice, astfel, între altele: « Grota lui Merlin », « Cetatea lui Atlas » etc. Mențiuni literare despre « pădurea sacră » găsim și în « Orlando Furioso » de Ariost (ultima variantă din 1532). « Pădurea sacră » era deci labirintică. Cf. cap. 13 « Lumea ca labirint ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. Grupul elefantului

2. Nimfa cu brațele frînte

3. Grupul Hercules

4. Capul victimei lui Hercules

5. Capul căpcăunului (*l'Orcho*)

6. Balena

7. Dragonul luptîndu-se cu o leoaică

8–9. Cap monstruos purtînd pe creștet un motiv arhitectural

10. Neptun sau fluviul

UN CAPITOL DIN ISTORIA POEZIEI EUROPENE

GRUPUL 27

UN NOU «SECOL DE AUR» SPANIOL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JORGE GUILLÉN

O GENERAŢIE

Ca să evit eu-l protagonist, « le moi haïssable », să vorbim despre « noi »: grupul de poeţi care, avînd trăsăturile unei generaţii, a trăit şi a scris în Spania între 1920 şi 1936. Este generaţia lui Federico García Lorca, reprezentantul ei cel mai celebru. Picasso şi Lorca, supremi andaluzi moderni împreună cu Falla şi Juan Ramón Jiménez, sînt cei doi spanioli contemporani cei mai vizibili la orizontul istoriei occidentale. Ei sînt fără-ndoială cei mai geniali. Picasso a întîlnit la Paris ambianţa şi piaţa pe care le cerea pictura lui. Lorca nu a fost nevoit să emigreze. În Spania timpului său înflorea splendid literatura şi printre contemporanii lui se numărau figuri de mîna-ntîi.

Această primă treime a secolului XX, fecundă în mari prozatori, a fost foarte bogată şi-n poeţi. După cei mai mari — Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramon Jiménez, foarte prezenţi împreună cu Gabriel Miró şi Ramón Gómez de la Serna — se ivesc mai mulţi lirici care, foarte curînd, formează un ansamblu omogen. Omogen, da, ca ansmblu, dar constituit din personalităţi foarte distincte. Ideea de generaţie plutea deja în aer. Atunci s-a născut, iar acum reapare aici ca o realitate cunoscută empiric, cîtuşi de puţin prin inducţie *a posteriori*. Rareori o armonie istorică se va fi manifestat atît de limpede ca aceea din timpul deceniului lui 20, între gusturile şi năzuinţele acelor tineri, a căror viaţă intelectuală se concentra în Madrid. Fireşte, nimeni nu dădea ascultare sistemului, stabilit pe cale logică şi de aceea fatal, al cîtorva filozofi care înregistrau pe hîrtie mersul generaţiilor cu paşi şi intervale riguros simetrice. E paradoxal ca acest determinism *malgré lui* să fie proclamat la adăpostul noţiunii de viaţă, de existenţă. Aici e vorba doar de o cunoaştere experimentală, de istorie trăită, nu studiată. Către 1925 anumiţi poeţi spanioli se aflau mai mult sau mai puţin în relaţie unii cu alţii. Dacă o generaţie grupează pe oamenii născuţi în timpul unui interval de 15 ani, atunci data capitală a acestei generaţii ar fi 1898: atunci se nasc Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mai în vîrstă erau Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: din 91, din 93, din 96. Cu un an mai tînăr decît Lorca este Emilio Prados, din 99. Secolului actual îi aparţin Luis Cernuda, din 1902, Rafael Alberti, din 1903, şi mezinul Manuel Altolaguirre, din 1905. Între Salinas şi Altolaguirre se întind cei trei lustri de rigoare — de rigoare teoretică. Ar fi de prisos să adăogăm şi alte date. Îşi fac de asemenea datoria cronologică Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, cei de la revista *Meseta* din Valladolid, cei de la *Mediodía* din Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver.

Această enumerare este nedrept de incompletă şi i-am citat acum doar pe lirici în versuri şi nu pe cei care sînt deopotrivă de lirici în naraţiuni şi eseuri. « Litera-

◀ p. 82 PICASSO: Cavalerul şi pajul

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tură » însemna atunci « lirism ». Majoritatea acestor poeți sînt andaluzi. Castilia și Andaluzia au fost principalele izvoare ale poeziei spaniole. În trecut, mai cu seamă Castilia; în prezent, și cu mare preponderență, Andaluzia. Toți laolaltă, castilieni și andaluzi sînt, fără a și-o fi propus dinainte, foarte contemporani cu contemporanii lor din Europa, din America. Acei lirici se simt în consonanță cu atmosfera generală a anilor 20, chiar dacă posedă accente care răspund doar unei tradiții spaniole.

Această caracteristică primordială a mai fost semnalată. O generație atît de « inovatoare » nu a avut nevoie să-și nege predecesorii îndepărtați sau apropiați pentru a se afirma. « Primul lucru ce trebuie observat — spune Dámaso Alonso, actor și cronicar — este că această generație nu se ridică împotriva a nimic. » Ba chiar dimpotrivă: rădăcinile ei se înfig într-un trecut din ce în ce mai adînc. Deja scriitorii de la 98 reînnoiseră interesul pentru cîteva opere și pentru cîțiva autori pe care ei îi credeau « primitivi »: *Poema Cidului*, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita. Acum este scos la lumină tot Secolul de Aur liric, și nu numai Góngora. Între Garcilaso și Quevedo reapar admirabilii continuatori: Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas . . . Și dacă este revendicat marele don Luis cordobez, li se dau valori actuale și lui Gil Vicente, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope, Quevedo. Aceste acte de bună amintire nu implică mai cu seamă discriminări erudite, deși poeții în cauză nu sînt străini de deliciile erudiției, chiar și atunci cînd nu sînt profesori. (Profesori sînt Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso). Dar și Lorca scrie despre Góngora și el este cel care ni-l așează în fața ochilor pe granadinul Soto de Rojas. Și cine dă dovadă de mai multă capacitate de asimilare și mai multe reminiscențe de cultură ca deloc universitarul Rafael Alberti? Atîtea întoarceri la poezia veche sînt opera unor poeți ca atare. Și cum toți militează pentru expresia cea mai viguroasă, textele fie vechi, fie moderne, sînt admirate în măsura în care favorizează autenticitatea poeziei. De aceea este apărat și studiat totodată Bécquer, lipsit de complicații formale și atît de pur ca fenomen de inspirație. Un loc aparte i se rezervă lui Juan Ramón Jiménez — deși Antonio Machado se află la același nivel de eminență. — deoarece Juan Ramón înseamnă un mare exemplu de fervență voință literară. În sfîrșit, cei mai citiți și cei mai iubiți poeți străini sînt francezii, de la Baudelaire pînă la suprarealiști.

II

Pe căi atît de felurite și lipsite de restricții dogmatice de școală — nu există nici școală, nici dogmă — tinerii aceia caută o poezie care să fie în același timp artă în toată rigoarea ei de artă și creație în toată izbucnirea ei genuină. Artă a poeziei și, prin urmare, cîtuși de puțin o simplă efuziune — nici în maniera secolului trecut, nici cu violența unui inform șuvoi subconștient. Nu există șarlatanie mai vană decît aceea a subconștientului abandonat trivialității sale. În Spania nimeni nu s-a mulțumit niciodată cu « documentul » suprarealist. Artă a poeziei, dar nici o clipă formalism găunos. Firește că semi-ignorantul de astăzi numește — cu ton de procuror — formalism plenitudinea unei forme bine lucrate, adică armonizate riguros cu conținutul. De o mare varietate și bogăție, sînt metrii, strofele, modulațiile, ritmurile care se foloseau pe atunci. Se impune apelul la termenul de măiestrie. Unii îl substituie prin acela de virtuozitate. În virtuozitate « există virtute », dar știrbită, înjosită. Totuși, virtutea « rezistă » sub povara denunțului. Acea măiestrie a fost dobîndită în anumite ocazii cu o repeziciune precoce. Așa, la Rafael Alberti, maestru aproape perfect din naștere. Nu s-ar putea stabili o poziție între

știința unora și spontaneitatea altora, pentru că acești alții — Lorca, de pildă — erau tot atît de « savanți » ca și tovarășii lor, profesorii. Poezia ca artă a poeziei: formă a unei încarnări. Am putea scrie acest cuvînt cu majusculă: misterul Încarnării. Spiritul ajunge formă încarnată misterios, cu un ce ireductibil la intelect, în această nuntă ce contopește ideea și muzica.

Ideea este aici semnul realității în starea de sentiment. Realitatea este reprezentată, dar nu descrisă după o *asemănare* imediată. Realitate, nu realism. Iar sentimentul, fără de care nu există poezia, nu are nevoie de gesticulație. Sentiment, nu sentimentalism, care a fost condamnat atunci ca cea mai cumplită dintre obscenități. Această măsură în manifestarea emoțiilor le păstrează vehemența, mai mult chiar, le dublează intensitatea. Dar există urechi surde pentru care asemenea armonii se confundă aproape cu tăcerea. De aici vine faptul că unii dintre acești poeți au fost judecați drept reci, chiar și atunci cînd se consacrau declarării entuziasmului lor în fața lumii, adeziunii lor la viață, dragostei lor pentru dragoste. Schimbarea mijloacelor de expresie îi orbește pe anumiți cititori — care vor sfîrși, după ani de ucenicie, prin a înțelege și a simți un cald poem erotic ca poem erotic în sine. Acești cititori adăugau la reproșul răcelii pe cel al abstracțiunii. Erau atît de intelectuali poeții aceștia! Într-adevăr, multe abstracțiuni se împleteau într-unele din acele poeme, cu componentele cele mai plastice. Acest lucru s-a petrecut întotdeauna și nu există limbaj în afara combinării intelectualului cu concretul. Oricum, nimeni n-a visat vreodată o poezie a inteligenței pure. Avea dreptate Antonio Machado atunci cînd susținea că « intelectul nu cîntă ». Poeții incriminați nu au avut niciodată pretenția de a renunța la izvorul care naște lirica, eliminînd inima. Marele don Antonio gîndea just, dar tirul său era lipsit de adresă. Poeții aceia nu « săriseră » peste nimic, nimic esențial: erau poeți. (Pe de altă parte, Machado se îndrepta spre marginile liricii în acele aforisme versificate, atît de apropiate de dizertațiile profesorului Juan de Mairena)

Pe scurt, poeții anilor 20 erau, dacă nu reci și doar abstracți, cel puțin dificili, ermetici, obscuri. Dificili, da, ca atîția alți poeți. Ermetici? Acest cuvînt cu care obișnuiesc să fie desemnați contemporanii lor italieni, nu a prevalat în Spania. Obscuri? E un termen învechit. Cu timpul s-a împrăștiat aproape toată obscuritatea mai tolerată la autorii de mare delir cu discurs foarte liber — ca Vicente Aleixandre — decît la cei de compoziție mai strînsă din punct de vedere logic, ca Jorge Guillén. De altfel, ar fi cu neputință de împărțit pe acești poeți în două grupuri: cei accesibili și cei anevoioși, diviziune care îl irita pe Lorca. E drept că *Poeta en Nueva York* nu pare mai ușor decît *La voz a ti debida* sau *Cántico*. Limbajul care se presupune a fi foarte rațional — cel al politicii, *verbi gratia* — nu conține și el o sămînță de confuzii? Va fi cu atît mai fertil în confuzii limbajul aceluia care recurge, referindu-se la viața sa cea mai adîncă, la ambiguitatea imaginilor. Acei poeți vorbeau prin imagini. Și în acest punct — prepotența metaforică — se adună toate ițele. Numele american de *imagists* s-ar putea aplica tuturor scriitorilor cu oarecare imaginație cîți scriau aici sau în altă parte în jurul anilor 20. Góngora, Rimbaud, Mallarmé și mai tîrziu alte figuri — de la Hopkins la Eluard — sînt stimuli ce conduc spre rafinarea și înmulțirea imaginilor. În felul acesta, cum se spune în *Romancero gitano*, « la imaginación se quema » (imaginația se-aprinde). Această cultivare a imaginii este cea mai comună dintre foarte diversele caracteristici ce unesc și despart pe poeții acelor ani, și nu numai pe cei spanioli. *Imagen* este denumită o operă timpurie a lui Gerardo Diego. Cultivarea se transformă în cult superstițios. Cei mai extremiști reduc poezia la o secvență de imagini între care s-au suprimat tranzițiile discursive. Nu rămîn decît frînturi de frază răzlețe, ultimă condensare a activității literare. Orice legătură cu funcție logică sau gramaticală e suspectă de inerție poetică. Imaginile înseși nu se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

supun nici ele unor relații observate. Supraviețuind în ciuda tuturor acestora realitatea nu va fi reduplicată în copii, ci recreată în mod extrem de liber. Această libertate va exprima mai degrabă lumea interioară a omului — « subconștientul », cum i se spunea adesea — decît realități conforme cu categoriile rațiunii. Desigur, gradele de echivalență între real și imaginativ variază mult. Anumiți scriitori încearcă să se ridice pînă la atingerea unei a doua realități, independente de prima realitate comună: autonomia imaginii.

III

Poetul simte în plenitudinea lui etimologică cuvîntul « poezie ». (Dar această « creație » va fi, cu sau fără voia sa, secundară față de cea a primului creator al Genezei. Toți poeții sînt « poètes du dimanche », ai duminicii care urmează după sîmbătă, în care s-a odihnit Iehova.) Pentru a evoca atmosfera acelor ani, trebuie adunată acea voință de poezie ca act de creație, de poem ca lume de chintesențe. Grave sau glumețe, operele din acea epocă țînteau spre un scop esențial, și sînt orice, numai sportul lipsit de transcendență pe care unii comentatori l-au văzut în acea mișunare de imagini, nu. Nimic mai serios, de altfel, ca a te juca serios, și este neîndoielnic că în 1925, în 1930, în 1935 poeții s-au jucat, cu toată ingenuitatea, de-a cea mai bună poezie accesibilă. Poeții aceia nu se credeau obligați să exercite vreun sacerdoțiu, și nici un fel de pompă religioasă, politică sau socială nu le încartona gesturile. Gesturi de spectacol nu existau. Exista în schimb intenția de riguroasă poezie ca act de creație. Și dacă poemul ar fi în întregime poetic? Ambiția aceasta plutea difuz în briza acelor ceasuri. Trebuia identificată cît mai mult posibil poezia cu poemul. Ar fi fals să ne închipuim o doctrină organizată. Abundau, asta da, conversațiile — și monoloagele — despre aspectele generale ale acelei profesiuni sau arte. « Ism-e » n-au fost decît două, după ultraismul preliminar: creaționismul, al cărui Alah era Vicente Huidobro, admirabil poet chilian, și ai cărui Mahomeți erau Juan Larrea și Gerardo Diego, și suprarealismul, care n-a reușit să se închege pe hîrtie și a rămas mai degrabă ca o invitație la libertate adresată imaginațiilor. Fie pe o cale, fie pe alta, s-a năzuit ca poemul să fie cuvînt cu cuvînt și imagine cu imagine, intens poetic.

Poezie pură? Acea idee platonică nu admitea întruchipare într-un trup concret. Nimeni dintre noi n-a visat o asemenea puritate, nimeni n-a dorit-o, nici măcar autorul lui *Cántico*, carte care este definită negativ ca un anti-*Charmes*. Valéry, citit și recitit cu mare devoțiune de către poetul castilian, era un model de înălțime exemplară a temei și de rigoare exemplară a stilului în lumina unei conștiințe poetice. Înrudit cu neamul lui Poe, Valéry nu credea sau abia credea în inspirația — pe care contau întotdeauna acești poeți spanioli: *muză* pentru unii, *înger* pentru alții, *spiriduș*, pentru Lorca. Aceste nume diurne sau nocturne, aproape cerești sau aproape infernale, desemnau pentru Lorca puterea care operează în poeți fără a fi necesară clipa mistică. Putere străină de rațiune și de voință, sursă a acestor adînci elemente neprevăzute care fac grația poemului. Grația, farmecul, vraja, acel nu știu ce, și nu un « charme » fabricat. Valéry găsea o plăcere ușor perversă în a perora despre « fabricarea poeziei ». Aceste cuvinte sunaseră în urechile acelor spanioli exact așa cum sînt: ca o blasfemie. « A crea », termen al orgoliului, « a compune », sobru termen profesional, nu implică fabricare. Valéry a fost înainte de orice un poet inspirat. Cel care este astfel are întotdeauna ceva de spus. T.S. Eliot, mare critic încă din anii 20, a elucidat mai tîrziu această chestiune cu obișnuitul său bun simț: « Poets have other interests beside poetry — otherwise thier poetry would be very empty: they are poets because their dominant interest has been in turning

their experience and their thought . . . into poetry ». (Poeții sînt preocupați și de alte lucruri, pe lîngă poezie; altminteri, poezia lor ar fi complet goală: ei sînt poeți fiindcă interesul lor principal a stat în transformarea experienței și gîndurilor lor . . . în poezie »). Formalismul gol sau aproape gol este un monstru inventat de cititorul incompetent sau se aplică numai scriitorilor incompetenți.

Dacă există poezie, aceasta trebuie să fie umană. Și cum ar putea să nu fie? Poezie inumană sau supraumană poate că a existat. Dar un poem « dezuman » constituie o imposibilitate fizică și metafizică, iar formula « dezumanizarea artei », inventată de marele nostru gînditor Ortega y Gasset, a sunat echivoc. « Dezumanizarea » este un concept inadmisibil și poeții anilor 20 ar fi putut să se plîngă Justiției pentru daunele și prejudiciile pe care uzul și abuzul acelui nou cuvînt le-au pricinuit chiar lor, folosindu-l drept presupusă cheie în interpretarea acelei poezii. Cheia care nu deschidea nici o operă. Deși a analizat și a reflectat cu atîta pătrundere epoca noastră, Ortega nu a convins de data aceasta, și asta pentru că era atît de cufundat în acea ambianță de arte, litere și filozofie. Nu trebuie uitat — fiindcă uitarea ar însemna ingratitudine — ajutorul generos pe care Ortega l-a acordat tinerilor de la a sa *Revista de Occidente*. Într-una din colecțiile sale — *Nova Novorum* — au fost publicate patru cărți: *Romancero gitano*, *Cántico*, *Seguro azar*, *Cal y canto*. E plăcut — și nostalgic — să-ți amintești de acei ani în care *Revista de Occidente*, după prietenul nostru Henri Peyre, forma împreună cu *La Nouvelle Revue Française* și *The Criterion* suprema trinitate a revistelor europene. Și tocmai marele Ortega a fost cel care a făurit acel cuvînt! Nu era just nici măcar referitor la construcțiile abstracte ale cubismului. Cine dacă nu oameni de mult rafinament — Juan Gris, Picasso, Braque — pictau acele naturi moarte cîtuși de puțin moarte? Se concepe, da, o pictură non figurativă. Dar cuvîntul e semn și comunicare, semn al unei idei, comunicare a unei stări — cum repetă Vicente Aleixandre. Altceva ar fi fost dacă s-ar fi vorbit de antisentimentalism, de antirealism.

. . . .

V

Cum se exprimă această generație? E oare imposibil de redus la unitate limbajul — sau limbajurile — unor scriitori atît de diverși? Joaquín González Muela a încercat să formuleze aceste stiluri într-o sinteză exactă. Ce au analog Salinas și Altolaguirre, Prados și Cernuda? În jurul unei mese fraternizează, se-nțeleg, vorbesc aceeași limbă: aceea a generației lor. La ceasul adevărului, în fața colii albe, fiecare se va mărturisi cu un condei diferit. Acest condei aleargă de la artificiile metricii tradiționale pînă la neregularitățile versetului. Nu s-a rupt cu tradiția, și inovațiile lui Rubén Darío și ale continuatorilor săi vor fi amplificate de acești poeți care, dacă pun surdină înnoirilor, nici nu se circumscriu cu formelor utilizate de maeștrii îndepărtați sau apropiați. Ruptura cu trecutul a fost mult mai mare la generațiile contemporane din alte țări. La moștenirea spaniolă nu s-a renunțat, iar această moștenire nu a trunchiat spiritul original. Care poet de atunci, francez, italian, mai cu seamă italian, ar fi îndrăznit să scrie un sonet fără a roși? Pentru acei spanioli, sonetul putea fi scris într-un act de libertate, după « sfîntul chef » poetic din acea clipă. Pînă și un Salinas, un Aleixandre au compus cîte un sonet, și nu din capriciu de « virtuoz »; așa le dictase impulsul creator. De aceea este atît de bogat repertoriul formal al acestei generații, care a fugit de legămîntul de sărăcie pe care modernitatea îl cerea multora dintre partizanii ei. Există o critică ce nu a fost niciodată adresată acestor poeți: aceea că ar scrie prost. În schimb li s-a reproșat că scriu prea bine. Această obligație este, în fond, un elogiu — însoțit de o cursă. Pe scurt,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nici chiar în cazul lui Lorca, genialitatea nu autoriza o scriitură genial de informă, o abandonare în voia puterilor obscure. Cel mai ușor cîntec apărea redactat cu toată măiestria artei, iar versetele din *La destrucción o el amor* sau din *ijos de la ira* — ani după aceea — erau respirate cu toată rigoarea. Manierele cele mai divergente se succedau după evoluția autorului însuși — de pildă, Gerardo Diego — și chiar se contrapuneau în una și aceiași operă, ca în a sa *Fábula de Equis y Zeda*.

Orice nume unificator al unei perioade istorice e sau inventat sau acceptat de posteritate. Dacă pe Poliziano l-ar fi surprins calificativul de « rinascentist », lui Verlaine — o știm — nu-i plăcea titlul de « simbolist ». Este cert că începînd din secolul al XIX-lea au abundat teoriile și « ism »-ele. Nu în Spania. În mod excepțional, aceasta a avut un ultraism; creaționismul — ca și modernismul — venea din America. Cubismul — în parte de origine spaniolă grație lui Picasso, lui Juan Gris — a fost elaborat în Franța. Cum să denumim anii atît de agitați și de fecunzi dintre cele două războaie mondiale? Nu există etichetă verosimilă, mai cu seamă pentru actorii acelor aventuri. « Aer de epocă » nu înseamnă « stil de grup », al unui grup bine determinat. O generație are atracție pentru unele lucruri, sau pentru altele, dar nu dezvoltă o linie de școală, de limbaj. Poeții aceia au pornit la folosirea limbajului lor fără a-și fi pierdut încrederea în eficacitatea sa. Wladimir Weidle spune: « În Spania, poeții nu sînt obligați să se arate excesiv de reticenți față de limba de fiecare zi, căci această limbă este mult mai puțin depoetizată ca în Franța sau în Anglia ». Castiliana este, pe deasupra, o limbă copioasă, flexibilă și mai mult ca niciodată se arată astfel în scrierile generației precedente. Ce s-a întîmplat apoi?

Poezia nu cere nici un fel de limbaj poetic special. Nici un cuvînt nu este cu anticipație exclus; orice întorsătură de frază poate exprima gîndul. Totul depinde, în ultimă instanță, de context. Singurul lucru important este situația fiecărei componente în interiorul ansamblului, și această valoare funcțională este cea hotărîtoare. Cuvîntul « trandafir » nu e mai poetic decît cuvîntul « politică ». Desigur « trandafir » miroase mai frumos decît « politică »; simplă diferență de calități reale pentru miros. (Spune Shakespeare sau mai degrabă Julieta lui Romeo: « . . . a rose/ By amy other name woulal smell as sweet » — . . . « Un trandafir/Sub orice alt nume ar mirosi la fel de dulce »). Frumusețea nu e poezie, deși adesea, îi este aliată. De aceea sînt mai multe versuri în care e scris « trandafir » și nu « politică ». *Apriori*, în afara paginii, nu i se poate atribui natură poetică unui nume, unui adjectiv, unui gerunziu. Probabil că « administrație » nu s-a bucurat încă de rezonanțe lirice. Dar mîine, mîine dimineață chiar, ar putea fi proferat poetic, cu reverență, cu duioșie, cu mînie, cu dispreț. « Administrație » ! Ar fi de ajuns folosirea poetică, fiindcă poetică e numai folosirea, adică acțiunea efectivă a cuvîntului în interiorul poemului: unicul organism real. Nu există decît limbaj al poemului: cuvinte situate într-un ansamblu. Fiecare autor își simte preferințele, aversiunile, și își fixează limitele după un anumit nivel. Nivelul poemului variază, variază distanța între limbajul obișnuit și acest nou limbaj între vorbirea colocvială și această propoziție care, mai mult sau mai puțin, cîntă. La un anumit nivel inflexiunile elocvente își află o justificare. Nimic mai firesc, la un alt nivel, ca inflexiunile prozaice, să devenină astfel neprozaice. În concluzie, textul poetic își are cheia lui, ca și un text muzical. Ar fi absurd să strămutăm note din *La relidad y el deseo* în *Soledades juntas* sau *Jardín cerrado*. Limbaj poetic, nu. Da, însă limbaj de poem, modulat în gradații intensive și niciodată pur. Ce ar fi această puritate, simplă fantasmă concepută prin abstracție? Poezia există, străbătînd, iluminînd tot felul de materiale brute. Și aceste materiale își revendică numele la diverse niveluri de re-creație. Limbajul acestor poeți inspirați, liberi, riguroși, coincide doar în această necesitate de re-creație.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

FREDERICO GARCIA LORCA

Imaginea poetică la don Luis de Góngora

Limbajul este alcătuit pe bază de imagini, și în acest domeniu poporul nostru posedă o bogăție extraordinară. Să numești *alero* (*streeșină*, de la *ala*-aripă) partea care iese în afară a acoperișului înseamnă să creezi o imagine magnifică; tot astfel, să numești o prăjitură *slănind de cer* sau *suspin de călugăriță* înseamnă să inventezi imagini ascuțite și fermecătoare; sau unei cupole să-i spui *jumătate de portocală*, și cîte altele. În Andaluzia imaginea populară atinge performanța uimitoare de finețe și sensibilitate. Transferul de sens este întrutotul gongoric.

Unei albii adînci de rîu îmbelșugat care curge domol pe cîmpie i se spune *bou de apă*, pentru a sugera debitul și forța mare a apei. L-am auzit odată pe un țăran din Granada zicînd: « Sălciilor le place să stea pe *limba rîului* ». *Bou de apă* și *limba rîului* dînt două imagini create de popor care răspund unui mod de a vedea lucrurile foarte apropiat de acela al lui don Luis de Góngora.

Ce l-a împins pe Góngora să săvîrșească o revoluție în lirică? O necesitate înnăscută de frumusețe nouă, care îl determină să modeleze limba într-un chip nemaiîntîlnit pînă la el. Era cordobez și știa latinește ca puțini alții. Inventează pentru prima dată în spaniolă o nouă metodă de a vîna și de a plăsmui metaforele și crede, fără s-o spună, că veșnicia unui poem depinde de calitatea și structura imaginilor sale. Mult mai tîrziu va scrie Proust: « Numai metafora poate conferi stilului eternitate ».

Nevoia de o frumusețe nouă și agasarea pe care i-o provoca producția poetică din vremea sa i-au ascuțit enorm sensibilitatea critică. Încercînd o senzație de « insuportabil », a ajuns aproape să urască poezia. Obosit de culoare locală, îl citea pe Virgiliu cu bucuria celui însetat de eleganță. Sensibilitatea l-a înzestrat cu un microscop în pupilă. Și-a dat seama cît de trecătoare sînt sentimentele omenești și cît

* Fragmente.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de sărace sînt expresiile lor spontane, care nu reuşesc să trezească emoţii decît în anumite momente, şi a încercat să ajungă la frumuseţe prin metafora eliberată de realităţile pieritoare, metaforă construită cu simţ sculptural şi situată într-un spaţiu « extraatmosferic ».

Iubea frumuseţea obiectivă, frumuseţea pură şi inutilă, desprinsă de angoasele comunicabile.

În timp ce toţi ceilalţi cer pîinea cea de toate zilele, el singur cere piatra preţioasă cea de toate zilele. Nu are simţul realităţii reale, dar este stăpînul absolut al realităţii poetice.

Originalitatea lui don Luis de Góngora, pe lîngă aceea pur gramaticală, stă în metoda sa de a vîna imaginile. Deprinde utilizarea dramaticelor sale antagonisme printr-un salt ecvestru în domeniul mitului, studiază frumoasele credinţe ale popoarelor clasice şi, fugind de munţi şi de viziunile lor luminoase, se aşează la marginea mării, acolo unde vîrful « trage peste patul azur de ape marine / perdeaua albastră ». Acolo îşi leagă imaginaţia şi-i pune dîrlogi, ca un sculptor, pentru a-şi începe poemul. Şi doreşte atît de mult să-l domine şi să-l rotunjească, încît inconştient iubeşte insulele fiindcă socoteşte, şi pe bună dreptate, că omul poate stăpîni şi poseda mai bine decît orice altă porţiune de pămînt suprafaţa delimitată clar a unei insule rotunde, înconjurată de ape. Mecanica imaginaţiei lui este perfectă. Fiecare imagine este un mit creat de el.

Armonizează şi plasticizează lumile cele mai deosebite, uneori într-un mod violent. Din mîinile lui nu iese nimic dezordonat sau disproporţionat. Din mîinile lui ies ca nişte jucării mări şi regate ale unei noi geografii, şi vînturi ce se prefac în uragane. Senzaţiile astronomice sînt puse alături de detaliile mărunte ale lucrurilor infinit de mici, cu o concepţie despre dimensiunile materiei pe care poezia n-o mai cunoscuse pînă la el. Avînd imaginaţia legată, o poate opri oricînd vrea, şi nu se lasă tîrît de obscurele forţe naturale ale legii inerţiei, nici de amăgitoarele miraje care-i ucid pe poeţii lipsiţi de prevedere, ca fluturii ce-şi ard aripile la flacăra luminării. Există în *Singurătăţile* sale momente de-a dreptul incredibile. Este un adevărat miracol să vezi cum poetul mînuieşte mase urlaşe şi geografii întregi fără să cadă în monstruos sau în hiperbolicul fastidios. Iar cînd se ocupă de obiecte şi forme de dimensiuni mici, o face cu aceeaşi dragoste şi cu aceeaşi grandoare poetică. Pentru el un măr e la fel de intens ca şi marea, iar o albină la fel de surprinzătoare ca pădurea. Se aşează în faţa naturii cu ochi pătrunzători şi admiră frumuseţea identică pe care o posedă deopotrivă toate formele materiei. Pătrunde în ceea ce se poate numi universul fiecărui lucru şi acolo îşi adaptează sentimentul la sentimentele înconjurătoare. De aceea acordă o egală atenţie mărului şi mării, fiindcă ştie că mărul în cadrul universului său este la fel de infinit ca şi marea în universul ei. Viaţa unui măr, de cînd este o floarea gingaşă pînă cînd, auriu, cade din pom pe covorul de iarbă, este la fel de misterioasă şi de impresionantă ca şi ritmul periodic al mareelor.

Se obţine astfel o măreţie aproape epică. Vorbind despre o albină şi de stupul ei, numeşte stupul natural « republică împrejmuită, în loc de ziduri, de scoarţă de copac ». Albina este numită « amazoană care murmură » şi bea sucul văzduhului pur, iar rîul este « sudoarea cerului », nectarul — « saliva » florilor, care sînt « stele mute ». Nu are aici aceeaşi măreţie ca şi atunci cînd ne vorbeşte despre mare, despre revărsatul zorilor şi cînd foloseşte termeni astronomici? Dublează şi triplează imaginea pentru a ne situa în planuri diferite, din nevoia de a rotunji senzaţia şi a o comunica sub toate aspectele sale. Nimic mai surprinzător ca acest exemplu strălucit de poezie pură.

În româneşte de ANDREI IONESCU

PICASSO: Toaleta
Ilustraţie pentru Gongora ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAMASO ALONSO

Lumină şi frumuseţe în «Soledades»

Aun a pesar de las tinieblas, bella.
Aun a pesar de las estrellas, clara.

«SOLEDADES», CENTRU AL GONGORISMULUI

Dintre toate operele lui Góngora, nici una mai tipic gongorică decît *Soledades* (« Singurătăţi »). În *Polifemo* şi în *Panegírico al Duque de Lerma (Panegiric Ducelui de Lerma)*, desfăşurarea poematică se supunea unor termeni obligatorii: fabulă sau istorie. Şi tot acolo, octava regală punea aproape întotdeauna limite stricte perioadei poetice. Fireşte că în una ca şi în cealaltă există aceeaşi ornamentare verbală şi aproape aceeaşi tenace căutare a singularităţilor de orice gen pe care o întîlnim şi în *Soledades*. Dar, în acestea din urmă, Góngora şi-a propus simularea unei fabule — un pretext liric — fără antecedente directe; a ales o formă ale cărei strofe, amplificabile sau reductibile după dorinţă, îngăduiau cele mai mari îndrăzneli şi complexităţi sintactice; şi-a silit versul — la fel, sau mai mult chiar decît în *Polifemo* sau în *Panegírico* — la o rafinată selecţie verbală; şi-a ascuţit ca niciodată cutezătoarea sa intuiţie poetică pentru a trece abisul ce desparte materia reală, pieritoare şi ipotetică, de zămislirea de artă, eternă şi absolută. Aşa s-au născut aceste *Soledades*, somptuoase şi încărcate ca nici o altă operă a marelui cordobez; dificile la lectură, mai cu seamă din punct de vedere sintactic, ca nici o altă operă

* In ciuda beznei, frumuseţe. In ciuda stelelor, lumină.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

din literatura spaniolă; pur poetice, strict aristocratice, ca puţine dintre operele artistice ale oamenilor.

> . . .*Extraño todo*
> *el designio, la fábrica y el modo*
> *(Straniu e totul*
> *gîndul, plămada, chipul.)*

Totul dus la extrem,— carate şi anevoinţă. Cum să ne mai mirăm atunci că *Singurătăţile* au constituit timp de două secole, al XVIII-lea şi al XIX-lea, piatra de scandal a literaturii europene?. . .

NATURĂ ŞI POEZIE RENASCENTISTĂ

Baza reală a poeziei din *Soledades* este, aşadar, natura. Dar legătura cu realitatea se sfîrşeşte aici. Nimeni, presupun, nu s-ar aştepta să găsească la Góngora o viziune a naturii în manieră romantică. Poetul, legat de convenţionalismele epocii şi ale educaţiei sale, risipeşte pînă şi contrastul pe care el însuşi îl crease: nu ne înfăţişează emoţiile pelerinului în faţa naturii; îl lasă pe acesta înfăşurat în vag, simplu fir al unei acţiuni abia schiţate, şi pune în faţa ochilor noştri, în mod direct, natura însăşi. Direct? Nu: e o natură deformată estetic, rezultat ultim al evoluţiei care porneşte din bucolismul greco-latin şi reînvie, completîndu-se, în Renaşterea italiană. Nu se întîlnesc aici nici măcar tresăririle de emoţie omenească în faţa naturii care apar, sporadice, la unii din marii poeţi ai secolului XVI, la un Garcilaso, la un Fray Luis de León. Retina lui Góngora este sensibilă ca a nici unuia dintre ei, dar ochii lui sînt bătrîni precum lumea: bătrîni şi înţelepţi. În mod constant, între imaginea văzută şi imaginea gîndită se interpune o amintire. Originalul ocupă un loc prea puţin important în lumea reprezentărilor sale. În privinţa elementului prin care-i depăşeşte pe mulţi din antecesorii lui — acuta sa individualitate poetică — nu are, n-ar fi putut să aibă, şcoală sau discipoli. Şi, în general, originalitatea sa este cea a meşterului rîvnind cu patimă depăşirea perfecţiunilor. Góngora este termenul ultim al unei poetici: el rezumă şi încheie; nu începe.

A văzut cu exactitate, dar prin intermediul unei întregi tradiţii greco-latine. Şi ceea ce ne oferă este o natură plină de fast şi de podoabe, o natură deformată. În ce constă atunci meritul său? În desăvîrşirea, în radicalul şi perfecţiunea deformării însăşi. Nu numai că din natură a dispărut urîtul, supărătorul, neplăcutul, dar frumuseţea însăşi s-a stilizat sau simplificat pentru a se reduce la contururi bine statornicite, la agile efecte de perspectivă, la sonorităţi armonioase, la splendori coloristice. Căutată stilizare, abilă escamotare, care numai prin permanentul şi complicatul joc de metafore de care se slujeşte Góngora puteau deveni posibile. Prin acest joc nu numai că se şterge individualitatea obiectului, dar acesta din urmă pătrunde într-o categorie care este acoperită şi reprezentată de o metaforă. Nu trebuie căutată în *Soledades* apa rîurilor, apa marină sau de izvor sau de lagună: *cristal* constituie eticheta care le acoperă pe toate. Dar tot cristal va fi şi imaginea care desemnează frumoasele coapse ale unei femei. Vedem, aşadar, nu numai cum dispare individualul înlăuntrul unei idei generice, dar şi cum două concepte de materie reală distincte între ele se confundă într-un singur concept estetic, într-o singură imagine. Se ajunge astfel, în poetica lui Góngora, la bizare serii în care elemente foarte deosebite sînt reunite sub o singură desemnare: *aur* va fi cuvîntul care va exprima toate obiectele posedînd o aceeaşi proprietate comună, cea de a fi aurii: fie că e vorba de pletele unei femei, de mierea albinei, de uleiul de măsline sau de lanurile de grîu. *Zăpada* va fi tot ceea ce se aseamănă prin albeaţă. Cînd cititorul întîlneşte în *Soledades* unul din aceste cuvinte, el deţine deja cheia —genul proxim — pentru o suită întreagă de concepte. Diferenţierea ultimă o conferă numai contextul, sau determinativele care însoţesc cuvîntul însuşi: dacă e vorba de *zăpadă toarsă*, trebuie să ne gîndim la pînzeturile albe de in; dacă e vorba de *zburătoare zăpadă*, poetul a vrut să desemneze alba pană a unei păsări; prin *zăpadă în mii de culori înveşmîntată*, el a vrut să înţeleagă coapsele unei ţărănci acoperite de straiele ei pestriţe; iar prin *înmiresmaţii fulgi de nea pe care mai i-a nins peste cîmpii*, crinii albi ce apar odată cu primăvara.

METAFORE BANALE

Aceste metafore banale, constant repetate, ajung să constituie o manieră sau, mai exact, împreună cu alte singularităţi, o limbă poetică, ce nu se deosebeşte în principiu de aceea obişnuită în poezie; dar se deosebeşte în schimb prin consecvenţă, prin repetarea neîncetată a procedeului, şi, în plus, prin frecvenţa cu care e folosit elementul ireal sau metaforic, fără ca termenul real al comparaţiei să apară undeva. Sînt obişnuite în poezie comparaţii de tipul: Barca porni pe apele albastre, cu luciu de cristal, ca şi cum ar fi păşit pe faţa apei cu iuţile picioare pe care le întruchipau vîslele. La Góngora apar numai termenii ireali: *Porni . . . cristal călcînd albastru cu iuţi picioare*. Iată aici, aşadar, o limbă poetică în care designaţiile metaforice pun în mod constant o barieră ireală între închipuire şi obiectul însuşi. Fireşte că aceste metafore sînt aproape întotdeauna lipsite de noutate, dar ele îngăduie evitarea numelui grosolan şi a detaliului dezagreabil: sînt ca un frumos eufemism. Abstrag din obiect proprietăţile lui fizice şi accidentale, pentru a-l înfăţişa numai prin acea calitate, sau calităţi, care pentru poet, la un moment dat, sînt singurele ce oferă interes estetic. Astfel, în *Soledades* natura ajunge să nu fie altceva decît un cortegiu de nume frumoase: argint, cristal, fildeş, sidef, marmoră, diamante, aur, porfir, jasp, flori de portocal, garoafe, roze, crini. . . Baza idiomatică pe care o constituie, într-un prim plan al limbajului nostru cotidian, numele şi imediata lui reprezentare, tocite sub acţiunea ipoteticului şi a urîciunii, este alcătuită la Góngora de metaforă şi de viziunea ireală şi plină de splendoare pe care aceasta o sugerează imediat — termeni uzaţi şi banalizaţi şi ei, dar în cursul luptei însetate purtate de oameni, veacuri întregi, pentru cucerirea frumuseţii pure.

Nu vor lipsi aceia care să se indigneze din pricină că-l lăudăm pe Góngora pentru a fi recurs la locul comun metaforic. Trebuie să se ţină seama, însă, că nu ne-am referit aici de loc la polimorficul — şi polifonicul — talent cu care poetul îşi construieşte şi îmbină strălucitoarea sa imagistică, de fiecare dată în alt mod, chiar atunci cînd operează cu imaginile cele mai banale. Şi mai trebuie să se ţină seama, de asemeni, că aceste imagini banale sînt punctele neutre din poezia lui Góngora, ceea ce ar corespunde, în cazul unui poet obişnuit, părţilor non-poetice exprimate în limbaj cotidian. Şi să nu uităm că din resturile acestea s-ar fi putut nutri unii dintre cei mai buni poeţi ai Renaşterii, în vreme ce, pentru Góngora, acest continuu joc de metafore despre care vorbim nu constituia decît urzeala, materia neutră, excipientul limbajului său poetic. Deasupra acestei mase de rangul al doilea se înalţă piscurile nebiruite ale performanţelor lui expresive, aşa după cum la poeţii obişnuiţi, deasupra cîmpiei netede a limbajului normal, se ridică, ici şi colo, culmile modeste ale invenţiilor lor — nu totdeauna invenţii — metaforice. Altfel spus: Góngora are drept nivel de pornire meseta, adică ceea ce, pentru acela care porneşte de la nivelul mării, reprezintă culmea. Sau, printr-o expresie matematică — deşi fără pretenţii de exactitate —: raportul dintre metafora banală şi imaginea strălucită la Góngora este egal, la alţi poeţi, cu raportul între limbaj realist şi imagine normală.

(Din volumul «ESTUDIOS Y ENSAYOS GONGORINOS», Editorial Gredos, *Madrid*, [1960]) În româneşte de CRISTINA ISBĂŞESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RAFAEL ALBERTI

Federico García Lorca la Sevilla

Federico la Sevilla! Sau Sevilla la Federico!

În 1927, an de intensă efervescență și de mare exaltare pentru Don Luis de Góngora, García Lorca și cu mine ne-am întîlnit în capitala andaluză, invitați împreună cu alți scriitori ai generației noastre la celebrarea celui de al treilea centenar al prea-marelui și prețuitului poet din Córdoba. Deși invitația venea din partea Ateneului, noi toți aveam impresia că numai Ignacio Sánchez Mejías, mare toreador și prieten al nostru, fusese cel care — dat fiind entuziasmul său crescînd pentru literatură — ne îngăduise să ne transportăm de pe săracele maluri ale Manzanaresului madrilen pe țărmurile înflorite ale Guadalquivirului sevillan.

Triumf al lui Federico în Sevilla cîntecelor și *romances*-urilor sale. Succes clamoros, aproape ca al unei corride, la lectura lui *Romancero gitano*, încă inedit. Larmă și delir printre ascultătorii Ateneului, care au ajuns chiar să-i arunce, în semn de omagiu, batiste și jachete, măguliți desigur în spiritul lor sevillan de statornica aluzie a lui Lorca la orașul și fluviul, la pășunile și smîrcurile care fac cinstea și lauda Andaluziei meridionale.

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los torros. [1]

[1] *Antonio Torres Heredia, / fiu și nepot al Camborilor, / cu o nuia de răchită /se duce la Sevilla să vadă taurii.*

Nimic nu putea să fie mai ațițător, mai surprinzător, pentru zadarnica și naiva rivalitate între capitalele andaluze, decît ca un poet din Granada să deschidă recitarea *Romancero*-ului său prin plasarea pe drumul Sevillei — chiar al Sevillei, și pentru a asista la o corridă — a unui gitan din Benamejí, un fiu al provinciei Córdoba. Deși intenția poetică a lui García Lorca era cu totul pură și dezinteresată, cu totul străină de aceste dispute locale, faptul că el, granadian, exalta într-o formă continuă, generoasă, iscusita capitală a vechiului regat andaluz, a făcut să înnebunească de bucurie pe sevillieni, atît de mîndri, atît de insuportabil îndrăgostiți de orașul lor.

Ay, río de Sevilla,
qué bien pareces
lleno de velas blancas
y ramos verdes! [1]

O, cu cîtă grație, pentru țărmurile albastre ale frumosului Guadalquivir al baladelor sale, năpădite de măslini și portocali, — Federico repeta această grațioasă *seguidilla* a lui Lope de Vega. Ce bucurie să-l vezi și să-l auzi risipindu-și complimentele aduse marelui fluviu, acest Lorca fără îndoială trist din pricina micimii înnăscute a rîurilor Darro și Genil din Granada sa.

El río Guadalquivir
tiene las barbas granate.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre. [2]

Ce melancolie, să ți-l amintești acum în severele grădini ale Alcazarului, în fața albilor Zurbarani ai Muzeului, sau pierdut în labirintul nocturn și calcinat al cartierului Santa Cruz.

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla. [3]

În broderia de imagini a poeticei andaluze a lui García Lorca, orașele și satele, orografia și hidrografia dobîndesc volum, corp de ființe omenești, înălțate parcă uneori deasupra unor altare sau cărucțe înflorate; alteori, par înălțate pe morminte de negre și dramatice colonade. Dar nici o imagine nu e mai fericit expresivă și nu e mai repetată și mai exaltată decît cele care se referă la Granada, la Córdoba și la Sevilla, așezate fiecare, în *Romancero*, sub ocrotirea luminoasă a unui arhanghel: Sfîntul Mihail, Sfîntul Rafael, Sfîntul Gabriel.

El arcángel San Gabriel,
entre azucena y sonrisa,
bisnieto de la Giralda,
se acercaba de visita. [4]

Ne-am dus împreună să vizităm «împodobitul turn» musulman. Cîtă durere să-l vezi, cu ochii înalți ai vechiului minaret Abu Yacub, privind, împărțite într-o

[1] *O rîu al Sevillei, / cît ești de frumos / plin de pînze albe / și de ramuri verzi*
[2] *Rîul Guadalquivir / are barba de culoarea rodiei.*
Cele două rîuri ale Granadei: / unul bocet și celălalt sînge.
[3] *Carmen dansează / pe străzile Sevillei.*
[4] *Arhanghelul Gabriel / jumătate crin, jumătate surîs, / strănepot al Giraldei, / se ivește scrutător.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sumedenle de pereți orbitori de var, satele sevillane, întregul și minunatul paradis înflorit, « unde rîul » — după poetul Abenamar, vizir al regelui Almotámid — « pare o mînă albă întinsă peste un veșmînt verde »; iar sus, în înalturi, încordatul, purul cer albastru, înfiorat de porumbei.

El cielo monta gallardo
al río de orilla a orilla. [1]

Pe fondul acestui cer, pe care Juan Ramón Jiménez îl visase ca al capitalei ideale a poeziei spaniole, îl voi vedea mereu pe Federico, în timp ce, pierdut între corzi de ghitară, înaintează spre un zenit, spre un apropiat miază-zi, pe care o fatală descărcare de arme îl va face să nu-l mai atingă niciodată.

În timpul acestei călătorii, García Lorca l-a cunoscut pe Fernando Villalón Daoiz, poate — împreună cu Sánchez Mejías — bărbatul cel mai extraordinar al Sevillei din anii acela: crescător de tauri, vrăjitor, teozof, hipnotizator, conte de Miraflores de los Angeles și poet nou, care publica chiar atunci, la patruzeci și opt de ani, prima sa carte, *Andalucía la baja* (Andaluzia meridională).

Toreadorul nutrea pentru Villalón, crescător de tauri, protector al său la începuturile grelei cariere taurine, un respect înțelept amestecat uneori cu o serioasă și amuzată admirație pentru acest Fernando al nebuniilor negromantice și teozofice, și pentru « afacerile » sale în materie de poezie, care puțin cîte puțin îl duseseră la ruină. Toreadorul și crescătorul își spuneau « dumneavoastră », lucru rar pe meleagurile acelea, mai ales că se cunoșteau de copii.

Aceeași prezentare pe care mi-o făcuse mie cu cîteva luni înainte, i-o făcu Sánchez Mejías lui Federico:

« Don Fernando Villalón Daoiz, cel mai bun poet nou din întreaga Andaluzie ».

Federico și Villalón deveniră imediat prieteni intimi, minunîndu-se unul de calitățile surprinzătoare ale celuilalt. Seara, Villalón ne invită pe mine și pe Federico la o plimbare în oraș. Am străbătut împreună întortochiatele străduțe, primejdioasa arcuire de curbe și iar curbe, în mașinuța hodorogită pe care o conducea Fernando însuși. Nu voi putea uita niciodată chipul terorizat al bietului García Lorca a cărui teamă de automobile putea fi comparată numai cu aceea a lui Pablo Neruda, sau ... cu a mea. De fapt, Villalón gonea ca din pușcă, claxonînd mereu, făcînd adevărate eschive și *verónicas* printre trecătorii înspăimîntați, în timp ce ne explica viitorul său poem — *El Kaos* — din care ne recita, ridicînd mîinile de pe volan, primele strofe.

Cînd în aceeași noapte ne-am adunat la Pino Montano, vilișoara pe care Ignacio o avea în împrejurimile orașului, rîsetele, strigătele, însoțite de îmbrățișări și de bătăi pe umeri, cu care Federico lăuda și saluta « lucrurile lui Fernando », se auzeau pînă pe Giralda.

Poetul-crescător de tauri, ghemuit într-un colț și înfășurat într-o *chilaba* maură pe care Sánchez Mejías i-o dăduse s-o îmbrace, îi povestea lui Lorca despre puterea sa magică de a descoperi tablourile lui Murillo, de a vîna sirene de apă dulce, de a face ca ochii taurilor să devină verzi, de a seca rîurile și izvoarele.

[1] *Cerul se înalță semeț / peste rîu din țărm în țărm.*

Și pentru a-l convinge de această ultimă minune, îi spunea că dacă i s-ar fi întîmplat să treacă prin împrejurimile satului Cuervo, vecin cu Jerez de la Frontera, să se ducă să vadă: de fapt, acolo el secase toate cursurile de apă și în seara aceea presărase întreg orizontul cu ciini negri avînd capul alb, care lătraseră pînă în zori.

Ce amuzantă și intensă a fost noaptea aceea în casa lui Ignacio! Noapte de poeți prieteni, de oameni cumsecade. S-a băut. Am recitat poeziile noastre. Dámaso Alonso, marele glosator al lui Góngora, uimi asistența declamînd din memorie cele 1091 de versuri din prima *Soledad* a lui Don Luis. García Lorca recită acele scheciuri teatrale improvizate, întotdeauna atît de hazlii. Am ajuns, cu toții, pînă și mefistofelicul năsos de José Bergamín, să ne întindem pe jos, cuibăriți în *chilabas*-urile marocane pe care același Sánchez Mejías ni le dăduse să le îmbrăcăm, petrecîndu-le peste cap. În clipa în care acest cor de arabi beți era pe punctul să devină mai absurd și mai fără noimă, Ignacio anunță sosirea ghitaristului Manuel Huelva, și a unuia din marele talente ale lui *cante jondo*, Manuel Torres, mai cunoscut sub numele de « el Niño de Jerez » mort sărac în mahalaua lui din Triana, la cîțiva ani după aceea. Începu imediat *cante*-le și în timpul pauzelor se vorbi despre diferența dintre *jondo* și *flamenco*, dintre *vihuela* și ghitară. Gitanul ne-a ținut pe toți într-o atmosferă de mare ațîțare, cu suflarea tăiată de gesturile sale, de vocea și de cuvintele *coplas*-urilor sale. Părea un animal răgușit și rănit, o înspăimîntătoare fîntînă de neliniște. Dar în ciuda vocii sale profunde, ceea ce surprindea mai mult erau cuvintele: versuri ciudate din *soleares* și *siguiriyas*, concepte complicate, arabescuri dificile.

« De unde iei cuvintele acestea? », l-am întrebat.

« Pe unele le născocesc, pe altele le caut ».

Manuel Torres nu știa nici să citească, nici să scrie; știa doar să cînte. Dar conștiința sa de *cantaor* era cît se poate de lucidă, perfectă. În aceeași seară, cu siguranța și înțelepciunea egală a celor pe care un Góngora sau un Mallarmé le-ar fi dovedit vorbind de propria lor poetică, ne mărturisi că nu se lasă dus de curent, nici atras de ceea ce era prea cunoscut, nici nu străbătea căi bătătorite și, la urmă, rezumă, într-un mod rar și magistral, ceea ce, după el, noi aveam să înțelegem doar în parte; « În *cante jondo* », murmură cu mîinile lui lemnoase așezate pe genunchi, « ceea ce trebuie să căutăm întotdeauna, pînă cînd găsim, este trunchiul negru al Faraonului »; aceasta coincidea, deși prin procedee stranii și fără s-o știe, cu elementul pe care Baudelaire îl cere morții — cîrmaci al călătoriei sale: « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! »

Trunchiul negru al Faraonului!

Cum era și logic dintre toți cei de față, Federico îl lăudă cel mai mult, exaltînd pînă la frenezie, rara expresie folosită de *cantaor*-ul din Jerez. Nimeni — mă gîndesc acum — în acea magică și tulburătoare noapte din Sevilla n-a găsit termeni mai potriviți pentru ceea ce și García Lorca căutase și găsise în Andaluzia gitană și înflăcărase în *romancero*-ul său. Acel « trunchi negru al Faraonului », care după Manuel Torres concentra toată neliniștea, atmosfera de catastrofă sentimentală, de rană largă, din care țîșneau gîlgîind jalea și ura dematerializate, corespunde în cele mai bune *romances* ale lui Federico acelei puternice palpitații de mister, acelei oculte încețoșări de dramă, din care dintr-odată, pare că se desprinde, bine desenat, un fapt, un fir conducător, care rămîne apoi îmbucătățit, răzlețit, rătăcit, fără un final. *Romance sonámbulo — Verde que te quiero verde* — e un exemplu doveditor al acestei afirmații. Juan Ramón Jiménez — așa cum am avut prilejul să scriu — a creat în cartea sa *Arias tristes* acel *romance* liricoermetic, muzical, inefabil. García Lorca, cu al său *Romance sonámbulo*, inventă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din nou elementul dramatic, plin de fior și de taine, de sînge misterios. *La tierra de Alvargonzález* a lui Antonio Machado, e un *romance* narativ, o teribilă poveste castiliană istorisită în versuri. O întîmplare care, tocmai, se poate povesti. În schimb, succesul lui *Romance sonámbulo* și al lui *Pena negra*, pentru a cita un alt exemplu, nu se poate explica, scapă oricărei încercări de povestire. Peste pietrele străvechiului *romancero* spaniol, o dată cu Juan Ramón și Machado, García Lorca a așezat o altă piatră, ciudată și puternică, reazim și în același timp încununare a vechii tradiții a Castiliei.

Sevilla para herir.
Córdoba para morir. [1]

De mai multe ori, în timpul călătoriei aceleia, Federico a fost rănit la Sevilla; rănit însă de grația ei pură, de îngerul dansant și bizar al Sevillei. Un sfînt Gabriel și toreador în veșmînt verde cu aur și cu aripi de hîrtie de argint, zbură de pe Giralda și-l atinse cu harul uimirii, îl mirui cu sare și cu tremurul surîzător al măslinilor.

În românește de FLORIAN POTRA

[1] *Sevilla pentru a răni. / Cordoba pentru a muri.*

FEDERICO GARCIA LORCA

Bocet pentru Ignacio Sánchez Mejías

ÎMPUNSĂTURA DE CORN ȘI MOARTEA

I

Pe la ceasul cinci al serii.
Era chiar ceasul cinci al serii.
Un copilaș aduse giulgiul alb
pe la ceasul cinci al serii.
Un coș umplut cu var gătit din vreme
pe la ceasul cinci al serii.
Și-n rest era doar moarte, numai moarte
pe la ceasul cinci al serii.

Dar vîntul smulse scamele de vată.
pe la ceasul cinci al serii.
Și-oxidu-nsămînță cristal și nichel
pe la ceasul cinci al serii.
Se luptă-un porumbel cu leopardul
pe la ceasul cinci al serii.
Și-o coapsă cu un neted corn de taur
pe la ceasul cinci al serii.

Porni atunci un zbîrnîit de corzi
pe la ceasul cinci al serii.
Și clopote de-arsenic, și-apoi fumul
pe la ceasul cinci al serii.
Și grupuri de tăcere strînse-n colțuri
pe la ceasul cinci al serii.
Doar tauru-i cu inima vitează !
pe la ceasul cinci al serii.

◀ PICASSO: Corrida

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cînd de tincturi se-acoperi arena
pe la ceasul cinci al serii.
Moartea își puse ouăle în rană
pe la ceasul cinci al serii.
Pe la ceasul cinci al serii.
Chiar la ceasul cinci al serii.

E un sicriu cu roate așternutul
pe la ceasul cinci al serii.
Flaut și oase-i sună în ureche
pe la ceasul cinci al serii.
Și tauru-l mugea acum prin frunte
pe la ceasul cinci al serii.
Acum din depărtări vine gangrena
pe la ceasul cinci al serii.
Trîmbiți de crin la subțioara-i verde
pe la ceasul cinci al serii.
Rănile lui frigeau cumplit ca sori
pe la ceasul cinci al serii.
Mulțimea făcu geamurile țăndări
pe la ceasul cinci al serii.
Pe la ceasul cinci al serii.
Vai, ce groaznic ceas al serii !
Era chiar cinci la toate orologiile !
Era chiar cinci în umbrele-nserării !

SÎNGELE VĂRSAT

Nu vreau să-l văd !

Spuneți lunii să apară,
că nu vreau să văd sîngele
lui Ignacio în arenă.

Nu vreau să-l văd !
Luna vraiște — deschisă.
Cal de nouri în repaos,
și-arena sură-a visării
cu sălcii moi peste țarcuri.
Nu vreau să-l văd !

Amintirea mea e pară.
Spuneți-o și iasomiei
cu licăru-i alb și firav !

Nu vreau să-l văd !

Vaca-acestei lumi bătrîne
își trecea limba ei triscă
pe-un bot năclăit de sînge
care se vărsa-n arenă,
și taurii din Guisando,
parcă moarte, parcă piatră,
mugiră lung ca doi secoli
sătul de-a pisa țărîna.
Nu.
Nu vreau să-l văd !

Sui pe trepte Ignacio
cu-ntreaga-i moarte în coaste.
El căuta răsăritul,
răsăritul nu era.
Își căuta profilul sigur,
dar visul îl rătăcește.
Își căuta frumosul trup,
își găsi vîna deschisă.
Să nu-mi mai cereți să-l văd !
Nu vreau să-i aud șuvoiul
tot mai slab clipă de clipă,
acest șuvoi care-aprinde
tribunele și se varsă
peste piei și catifele
ale gloatei însetate.
Cine-mi strigă să mă-apropii ?
Să nu-mi cereți să mă uit !
Nu i se-nchiseră ochii
cînd văzu coarnele-aproape,
însă mamele cumplite
deodată-nălțară capul.
Și dintre cirezi și țarcuri
adiară voci secrete
chemînd taurii din ceruri,
păzitori de cețuri pale.
N-a fost un prinț în Sevilla
să poată a-l sta alături,
nici spadă ca mîndra-i spadă,
nici inimă-atît de dreaptă.
Unui rîu de lei asemeni
minunata lui putere,
ca un tors de marmuri albe
prudența lui mlădioasă.
Aer de Romă-andaluză
îi scălda în aur capul,
visul lui era aromă
de sare și-nțelepciune.
Ce mare toreador în arenă !
Ce sprinten muntean la munte !
Ce blînd se purta cu grîul !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PICASSO:
Repetiția

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu pintenii-atît de aspru !
Şi-atît de gingaş cu roua !
Cît de strălucit la tîrguri !
Ce cumplit cu ultimele
banderile de-ntuneric !

Şi-acum doarme somn de moarte.
Acum lichenii şi iarba
deschid cu degete-abile
trandafirii ţestei sale.
Şi sîngele lui a-nceput să cînte:
să cînte peste mlaştini, peste cîmpuri,
să lunece pe coarne-nţepenite,
fără suflare şovăind prin neguri
şi poticnit în sute de copite
ca o imensă, sumbră, tristă limbă,
pentru-a forma o baltă de-agonie
lîngă Guadalquivirul dintre stele.

O, ziduri albe-ale Spaniei !
O, negru taur de jale !
Aspru sînge-al lui Ignacio !
O, privighetoare vie
cîntînd în vinele sale !

Nu.
Nu vreau să-l văd !
Nu e caliciu care să-l cuprindă,
nu-i rîndunea să-l bea din zbor cu ciocul,
nu-i brumă de lumină să-l îngheţe,
nu este cîntec, nici potop de crini
şi nici cristal să-l toarne în arginturi.
Nu.
Eu nu vreau să-l văd !

TRUPUL PREZENT

Piatra-i o frunte-n care gem visurile fără
a ţine apa-n cercuri sau chiparoşi de gheaţă.
Piatra este un umăr menit să poarte timpul
cu arbori plini de lacrimi şi panglici şi planete.

Am văzut ploi ca scrumul gonind înspre talazuri,
cu fragedele braţe spre ceruri, jupuite,
spre-a nu fi măcinate de piatra tolănită
care le dezmorţeşte dar sîngele nu-l soarbe.

Fiindcă piatra-adună seminţele şi norii,
scheletele de mierle şi lupii de penumbră;
dar nu dă nici-un sunet, nici flăcări, nici cristale,
decît arene,-arene, arene fără ziduri.

Acum pe piatră zace Ignacio hărăzitul.
Totu-i sfîrşit. Ce este? Acum priviţi-i faţa:
moartea i-a pus un giulgiu de palidă pucioasă,
i-a aşezat o ţeastă de minotaur sumbru.

Totu-i sfîrşit. Doar ploaia-i pătrunde-adînc în gură.
Ca-nnebunit îi rupe un vînt sălbatic pieptul,
şi Dragostea,-mbibată cu lacrimi de zăpadă,
suie-n călduri pe ţigle şi arde-n vîrf de staul.

Ce-au spus? Se odihneşte o putredă tăcere.
Aici stăm lîngă trupul prezent ce se destramă,
o formă străvezie ca de privighetoare
şi-o vedem cum se umple de găuri fără fund.

Cine-a-ncreţit linţoliul? Nu este drept ce spune!
Aici nu cîntă nimeni, nu plînge prin unghere,
nici nu înfige pinteni, nici nu-nspăimîntă şerpii:
aici nu vreau acuma, holbaţi, decît doar ochii
să vadă trupu-acesta fără putinţa tihnei.

Aici vreau să văd oameni cu glasurile aspre.
Pe cei ce-mbună caii şi stăvilesc puhoaie:
bărbaţi cu oseminte ce fluieră, şi cîntă
cu gura toată plină de soare şi de cremeni.

Aici îi vreau să vie. Aici, în faţa pietrei.
Privind la trupu-acesta cu frîurile rupte.
Aş vrea să mi se-arate unde se află poarta
pentru-acest căpitan ce s-a-nfrăţit cu moartea.

Aş vrea să mă deprindă un cîntec ca un fluviu
ce-şi poartă dulce norii şi ţărmurile-afunde,
să-i ducă lui Ignacio făptura, să se piardă
fără să-asculte dubla suflare-a vreunui taur.

Să piară în arena încercănată-a lunii
ce pare, cînd e fată, o vită-ncremenită;
să piară-n noapte fără cîntări de peşti şi-n albul
mărăciniş al trîmbei de fumuri îngheţate.

Nu vreau să i se-ascundă obrazul sub ştergare,
să nu se-obişnuiască cu moartea care-l fură.
Te du, Ignacio: uită de mugetul fierbinte.
Dormi, zboară, te-odihneşte: chiar marea-ncet se stinge !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SUFLETUL ABSENT

Nu te cunoaşte taurul, smochinul,
nici caii, nici furnicile de-acasă.
Nu te cunoaşte pruncul, nici amurgul
fiindcă tu eşti mort pentru vecie.

Nu te cunoaşte nici spinarea pietrei,
nici giulgiul negru-n care te destrami.
Nu te cunoaşte amintirea-ţi mută,
fiindcă tu eşti mort pentru vecie.

Veni-va toamna cu sidef de scoică,
cu munţii-n turme şi ciorchini de neguri,
dar nimeni nu va vrea să-ţi vadă ochii
fiindcă tu eşti mort pentru vecie.

Fiindcă tu eşti mort pentru vecie
asemeni cu toţi morţii din Ţărînă,
asemeni cu toţi morţii daţi uitării,
într-un vîrtej de haită potolită.

Nu te cunoaşte nimeni. Nu. Însă eu te cînt.
Cînt pentru mai pe urmă profilul tău şi graţia.
Maturitatea naltă a cugetării tale.
Nesaţul tău de moarte şi gustul gurii sale.
Tristeţea ce-a avut-o viteaza-ţi bucurie.
Mult zăbovi-va timpul să nască, de s-o naşte,
un andaluz mai pur, mai bogat în aventură.
Cînt eleganţa-i clară-n cuvinte care gem,
ţin minte-o briză tristă înfiorînd măslinii.

În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ şi FLORIAN POTRA

JORGE GUILLEN

MAI ÎNCOLO

I

(Sufletu-şi află trupul,
Spre ochi şi-ndreaptă pasul,
Şi bate-ncet.) — Lumină !
Sunt invadat. Mă-ntunec !

Încă intact, tîrcoale
Dă timpul vast. Erupţii
De zgomote. Cum saltă
Peste plăpîndul aur

Fără tăişuri totuşi
Al unui soare fraged
În razele-aurorei
Mijind încă difuze.

Cînd vin să se prezinte
Materiile toate
Care, dispuse-n lucruri,
Mă-nchid şi mă centrează !

Fu haos ? Depărtată
De-obîrşia sa, printre
Lumini ce ard, mă soarbe
Răcoarea-n stropi. Ah, ziua !

O-ncredere adîncă
Se-ntinde, sule,-nvinge.
Splendorile măsoară
Furişa dimineaţă.

Şi dimineaţa creşte,
Îmi zuruie pe ochii
Care se-ntorc să vadă
Tot: extraordinarul.

* Fragmente

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Toate sunt concentrate
Ca secole de raze
În pieptu-acestei clipe,
Eternă, dată mie.

Şi sus, peste noianul
De clipe-n mers continuu,
Eu trec salvînd prezentul,
Eternitate-n aer.

Prin sînge trece-n goană
O surdă lăcomie.
Orbeşte-adun grămadă
Ursita: vreau să fiu.

Să fiu, şi-atît. Ajunge.
Suprema fericire.
Esenţei în tăcere
I-atît de mult asemeni !

Cu sorţii la-ntîmplare,
Unici, ai unei gloate
Să scaperi între veacuri,
Să-ţi sui spre cer fiinţa,

Să te dizolvi în silă-n
Sonoritatea cea mai
Tenace: da, da, da,
Cuvîntul aspru-al mării !

Ah, totul îmi transmite
Biruitor, ca lumea,
Avîntul de-a fi-n slavă
Într-adevăr real.

Sunt, nu: exist. Respir.
Adînc, integru aer.
Realul mă inventă,
Legenda lui sunt. Salve !

VI

O, perfecţiune ! Iată:
De-un dincolo total
Atîrn, depind de lucruri.
Nu-n zvonul meu, ci-n sine

Există propunîndu-mi
Un nevisat volum,
Surpriză fericită
De-a fi în plină floare.

Depind în bucurie
De-un geam sticlind, de-această
Lucire ce-şi dă luciul
Rîvnit cui îl răpeşte,

Şi-ntr-adevăr e-un aer
De oră străvezie,
O streaşină, sunt ţigle,
Şi nori aici, distanţe.

Aprilie pe ţărmuri
Visează ciripitul
Împrăştiat prin frunze
Fragile. (Iată roua.)

Dar ziua-ncet primeşte
O rotunjime caldă
De templu, ce-şi strămută-n
Lăcaşul meu vigoarea.

Şi trece-aşa-n acorduri,
Tîrăşte-n urmă spaţii
Ce-alunecă-n privelişti
Grăbite din balcon.

Cerul e preajma însăşi.
Un cer ce-n clipa-aceasta
— Aer pătruns în mine —
Îmi dă planeta-ntreagă.

Cum să mă pierd, şi unde ?
Mi-e centru punctu-acesta:
Oricare. Ah, plenară
Mereu mă-aşteaptă lumea !

Un calm de afirmare
Statornică îndrumă
Fiinţele, pe toate,
Şi ele în urzeala

Universală,-nchise
În veşnicul cutreier,
Tînjesc a fi sub soare
Şi se predau dorinţei

Fatale, fericite
De-a se-nălţa cu mare
Şi munţi spre infinit:
Un strop de soare-n plus.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Este lumina primei
Grădini, și-aici sclipește,
În fața mea, pe-această
Floare,-n grădina-aceasta.

Și cu-o-mbrîncire plină
De-afluxuri amoroase
În iureș intră-n sfîntul
Prezent ce n-are moarte

Întreaga creațiune,
Și cînd se scoală omul
Aruncă-nsingurarea
Într-un tumult de-acorduri.

PERFECȚIUNE

Arc, deasupra zilei clare,
Îndesat azur tronează.
E suprema-ncoronare
A splendorilor: amiază.
Totul e cupolă. Roza,
Centru fără voie, loza
Unui soare fix și-o pleacă.
Și-i atît de-adînc fiorul
De prezent, încît piciorul
Simte-n mers planeta-ntreagă.

O POARTĂ

Întredeschisă, poarta.
Pe cine caută-această
Lumină? Umbra curge.

Transpare, se sustrage
— Tăcerea, pentru cine-i? —
O tindă-n claustrare.

Cheamă, ba chiar promite
Misterul. Aparențe.
Ce sorî rîvnesc odihna?

Și trecerea se-oferă,
Conduce spre un aer
Convingător și liber.

Interior. Misterul
Bine-nrămat de ziduri.
Aici? Nuc ars, cristal.

Tăcere izolată.
Intimă, sau urbană?
Miroase-a roză simplă.

Poarta s-a-nchis: departe.
Lumina asta-i soarta?
Atunci, stăm față-n față . . .

PERFECȚIUNEA CERCULUI

În taină se încheie
În amplu șir de creste,
Supuse unei linii
Vederii credincioasă,

Dulci, limpezite ziduri
Ce-nchid în ele-o taină,
De nevăzut în miezul
Acestui bloc de aer.

Lumina lui — divină:
Mister fără de umbră.
Umbra sporește-n lume
Mărunte măști și hîde.

Mister fără de pată,
O, cerc al perfecțiunii,
Inel suflîndu-și cercul,
Secret al cerului.

Împrejmuit de taină
Sclipește și se-ascunde.
— Cine? Un zeu? Poemul?
— Împrejmuit de taină . . .

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RAFAEL ALBERTI

ALB

O foaie stînd de veghe-n alba-i bură.
Frunzişul alb al unui plop mirat.
Revers de iasomie, nepătat.
Un crin încă virgin de-orice nervură.

Un zmalţ de zori într-o cornee pură.
Impuber golf lucind fără păcat.
O stea cu spatele nefulgerat
pe-un tors întors de porumbiţă sură.

Un alb ce stă mai albului nainte.
Roşu pe roşu-n var asasinează.
Cărunt se toarce auru-n lumină.

Intacta zi nimica n-o dezminte.
Dar totul cu micsandre se pătează
prin agitatul aer nins de-o mînă.

INVITAŢIA LA AER

Te chem la aer, umbră.
De douăzeci de veacuri
te chem la adevărul
de aer, aer, aer.

Umbră care din peşteri
nu ieşi nicicînd, şi lumii
nu-i dai napoi suflarea
primită, la născare,
din aer, aer, aer.

Umbră fără lumină,
din douăzeci de cripte
şi veacuri de-ntuneric,
fără de aer, aer.

Umbră, pe piscuri, umbră,
de adevăr de aer,
de aer, aer, aer.

În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

S-O STINGE GLASU-MI PE USCAT

S-o stinge glasu-mi pe uscat
cînd neagra doamnă va să vie,
la ţărmul mării să-l purtaţi:
mormîntu-acolo să-i rămîie.

La ţărmul mării să-l purtaţi
şi-n port să-l puneţi căpitan
pe-o albă navă de război.

O, glasul meu care-ai primit
insignele marinăreşti:
pe piept o ancoră de-argint
şi peste ancoră o stea,
deasupra stelei aprig vînt,
iar peste vînt velă de nea.

MAREA

Marea. Marea.
Marea. Numai marea.

De ce m-ai adus, tată,
la oraş?
De ce m-ai smuls
de lîngă mare?

Valurile mării-n vis
se sparg de inima mea:
parc-ar vrea s-o ducă în larg.
De ce m-ai adus, tată,
la oraş?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TAURUL MORȚII

Înconjurat de umbre mișcătoare
și calcaroase trunchiuri neclintite,
proiecte tulburi, nemărturisite
urzești în taină, amenințătoare.

Ochi injectați și coarne ascuțite
furios rotești funest prevestitoare.
Văzduhul e rănit, lumina moare-n
arena frămîntată sub copite.

Dacă-n ajun, în neagra, lungă noapte
cînd, singur treaz în turma adormită,
urzindu-ți crima, clocoteai de ură,

o, taur de tăciune și de moarte,
de-ai fi fugit, cu flăcări în copită,
te-ai fi carbonizat de-atîta ură.

ÎNGERUL CEL BUN

A venit cel pe care-l voiam,
cel pe care-l chemam.

Nu cel ce mătură ceruri pustii,
luceferi fără casă,
lune fără patrie,
ninsori.
Ninsori căzute dintr-o mînă deschisă,
un nume,
un vis,
o frunte.
Nu cel ce și-a prins în păr
moartea.

Cel pe care-l voiam.
Fără-a lega văzduhul,
fără-a răni frunzele.
Cel ce și-a prins în păr
tăcerea
și pe nesimțite
mi-a strecurat în piept
un rîu cu sclipiri de soare
și mi-a făcut sufletul să plutească pe el.

În românește de ANDREI IONESCU

PEDRO SALINAS

SUC

Atît de vizibilă-i taina !
Atît de voioasă
plutește în aer !
Se înfățișează tuturor privirilor,
vîntul o vîntură-n mînă;
copiii o cunosc
și strigă: Privește, o taină
Dă-mi-o ! Seamănă cu-o portocală.

Dar taina, nevăzuta
migdală amară, taina
mai mare, se ascunde
în dimineața ei, înlăuntru.
Ceea ce înfățișează
e rotunjime, culoare, luciu,
dizolvare ușoară, portocală,
privirii și vîntului.

ÎNTREBARE CONTINUĂ

De ce întreb unde ești
dacă nu-s orb,
dacă nu ești absentă ?
Dacă te văd
plecînd și venind,
pe tine, trupul tău zvelt
care se termină în voce
ca fiecare în fum,
în aerul impalpabil.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi te întreb, da,
şi te întreb din ce eşti,
de cine,
şi deschizi braţele
şi-mi arăţi
orgolioasa-ţi imagine
şi-mi spui că-i a mea.

Şi te întreb, totdeauna.

În româneşte de PETRE STOICA

APĂ ÎN NOAPTE, ŞARPE . . .

Apă în noapte, nehotărît şarpe,
fost ignorat şi numai şoaptă, susur,
în ce zi nea, în ce zi mare? Spune-mi.
În ce zi nor — ecou
în matca ta secată?
Spune-mi.

— N-am să-ţi spun, nu . . . Mă ţii între buzele tale,
îţi dărui sărut, însă nu limpezimi.
Compătimirile nocturne ajungă-ţi,
iar celelalte umbrelor, umbrelor
lasă-le, căci eu am fost zămislită
pentru setea buzelor ce niciodată nu pun întrebări.

AVEAI UN SUFLET, TU . . .

Aveai un suflet, tu,
atît de pur, deschis,
încît în el să intru
nicicînd n-am izbutit.
Am căutat înalte
pe piscuri trecători
şi scurtături înguste . . .
Dar numai vaste drumuri
se cer spre al tău suflet.
Tot sufletul privindu-ţi,
mi-am pregătit şi-o scară
visînd înalte ziduri,
dar sufletul nici strajă

n-avea, şi nici creneluri
sau altă-ngrăditură.
Ţi-am căutat şi-ngusta
a sufletului uşe,
însă, de mult prea sincer,
nici de intrări vreo urmă
n-avea sufletul tău.
I-i începutul — unde?
Sfîrşitul — unde-i este?
Rămas-am pe vecie
în ocniţele dulci
ale acestui suflet.

O, ZIDURI INTACTE!

O, ziduri intacte,
fac şi-astăzi risipă
de străji împietrite
de veghe-n picioare
spre cîmpul pustiu.
(Dar unde-s duşmanii?)
Din turnuri de pază
vezi drumuri pe care
umilele turme
domoale se scurg.
(Dar unde-s duşmanii?)
Prin inexpugnabile
porţi trec alene
catîri de povară —
orez, grîu şi vinuri —
(Ci unde-s duşmanii?)
Pe pietre avînd
războinice ţeluri,
se drăgostesc berze-n
culcuşuri de vînt.
(Ci unde-s duşmanii?)
Oraş veghetor
de veacuri şi cîmpuri
Ci unde-s duşmanii?

În româneşte de AUREL COVACI

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PICASSO:
Mino
tauromahie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GERARDO DIEGO

ROMANȚA RÎULUI JÙCAR

Vărului meu Rosendo

Apă verde, verde, verde,
Jùcar, apă fermecată,
verde-n sine de muntoșii
pini ce te cunosc din leagăn;

— codri, tors de sfînt în suliți
scurse în rîpe de-ntuneric,
lăcrimînd rășini de aur
jos pe coastele rănite;

verde de mlădiță verde,
verde lune, ochi de verde,
stupi în rariște, castele
gingașe de ceară dulce,

și verde — îmbujorare
de copil iscată-n spume —
de-a visa — atît de tînăr —
nunți de foc mediterane.

Plopi, noian de plopi în vînturi,
mor din vina ta pe luncă
urna verde ți-o sfărîmă
înverzind-o cu cristale.

Cuenca, toată în arginturi,
goală-n tine se răsfrînge,
se răsfiră în dantele,
joacă-n treizeci de columne.

Nu visa la nuntă, Jùcar,
nu te amăgi cu gîndul,
violet de-atîta verde,
azuriu în verde-vînăt.

Nu-ți boi din timp obrazul
cu culori ce-ți sînt străine.
Buzele-ți vor fi de sare,
pieptul tău va fi de zahăr,

cînd de-atîta verde, verde,
unde — lune și mlădițe,
turnuri, pini, și stupi, și visul
apei nalte din izvoare ?

URIEL

Glorie-n înălțimi — deschisă boltă —,
Adîncuri ale muzicii piezișe
urzind vîrtejuri nalte de cornișe,
plantă ritmîndu-și patima involtă, —

Uriel, tu ne măsori. Deschisă poartă
de paradis. Și ți se irizează
surîsul de jăratece și rază,
flori s-altoiesc în zborul ce te poartă.

Mai sus, Uriel, desprinde-te în salturi,
te-aruncă dănțuind, să uiți de tine.
În cor ești primul, cap umbrit de laur.

Iar noi, răpiți de-avîntul tău spre-nalturi,
să împletim silabele divine,
o, serafim al numărului de-aur.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

LEAGĂN

Călărind pe osia lumii
un visător se juca de-a da și nu.

Ploile de culori
emigrau în țara iubirilor.
Răsăreau mii de flori,
flori de da, flori de nu.
Cuțite ce provoacă răni
în carnea văzduhului
formează un pod
între da și nu.

Visătorul hoinărește.
Multicolore păsări
cîntă da, cîntă nu.

În românește de ANDREI IONESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VICENTE ALEXANDRE

MOARTEA

A, tu ești, tu ești, veșnic nume fără vreme,
sălbatică luptă a mării cu setea,
faleză de apă ce-amenințí să te cufunzi
în neteda mea formă, amnezică membrană.

Ești tu, umbră a mării puternice,
înnăscută pizmă verde în care toți peștii sunt ca pietrele prin aer,
descurajare sau zbucium ce viața mi-amenințí
ca o iubire sfîrșindu-se-n moarte.

Ucide-mă de-ți place, mare de plumb tiranic,
imensă picătură ce poartă-n ea pămîntul,
foc ce-mi distruge viața mereu de numen goală
aici pe plaja unde lumina se tîrăște.

Ucide-mă ca un pumnal, un soare auriu sau clar,
ca o privire ac a unui ochi inviolabil,
un braț atotputernic cărui goliciune i-ar fi gerul,
un fulger care pieptul mi-ar căuta ori soarta-i . . .

O, iute; vreau să mor în fața ta, o, mare,
o, mare verticală lovind cu spumă cerul,
în fața ta, ai cărei pești cerești prin nori
sunt parcă niște păsări uitate de adînc !

Să vină spumele-ți stîncoase, cristaline,
și brațele-ți să vină în verde prăbușire,
să vină asfixia cînd trupul se crispează
sub năruirea buzelor negre ce-l îngroapă.

Lucească movul soare pe moartea uniformă.
Totala moarte vină pe plaja ce-o susțin,
pe plaja pămîntească ce-n pieptu-mi gravitează,
pe unde glezne parcă ușoare evadează.

Vreau culoarea trandafirie sau viața,
vreau roșul sau galbenu-i frenetic,
vreau și tunelul unde culoarea se dizolvă
în negru-nșelător cu care moartea rîde-n gură.

Vreau să sărut fildeșul muțeniei penultime,
cînd marea se retrage-n grabă,
cînd pe nisip, în urma-i, rămîn doar scaici răzlețe,
solzi reci de pești îndrăgostiți.

Moarte ca pumnul de nisip,
ca apa ce-ntr-o groapă rămîne solitară,
ca pescărușul care în miezul nopții poartă
culoare ca de sînge deasupra mării nule.

PLEATA NEAGRĂ

De ce te caut oare cu ochii tăi obscuri,
tu catifea vitală în care viața-mi vatăm ?
Păr negru, strat de doliu, mormînt al gurii mele,
tălăzuire crudă unde sărutu-mi moare,

țărm, în sfîrșit, pe care, stins, glasul meu vă scaldă
regescul nimb, o plete împărățind pe-o risipită pernă.

De malul tău se frîng,
ca pe o plajă-obscură, dorințele-mi într-una.
O, inecato: încă mai ești, trăiești, ții sceptrul.
Victorioasă toată precum un cioc în mări.

NEMURITORII

I. *Ploaia*

Trandafir nu-i cingătoarea.
Nu e pasăre, nu-s pene.
Cingătoarea este ploaia,
e fragilitate, geamăt
care ți se dă. Încinge,
muritorule, cu brațul
o suavă apă, strînge-o.
Trestie întreaga ploaie
pare. Cum mai unduiește
dacă-i vînt sau brațul tău e,
muritor, în adorare !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

II. Soarele

Un fulg, imponderabilă,
abia, sandaua. Pașii
aerieni. Zeiță singură,
îi cere lumii talpă,
la trupul sus, al ei,
solar. Nu spuneți plete;
cosiță arzătoare.
Spuneți sanda, ușoară
pășire; spuneți numai
nu humă, iarbă dulce
foșnind atît de gingaș
sub licăr, c-o adoră
cînd calcă-asupră-i. Simte-ți
lumina, gravul deget
solar. Aici, simțindu-se,
pămîntu-i cer. Și scapără.

III. Cuvîntul

Cuvîntu-a fost odată
căldură: buză omenească.

Era lumina ca o dimineață tînără, mai mult: un fulger
în veșnicia despuiată. Cineva
iubea. Fără-nainte-ori după. Și cuvîntul
țîșni. Cuvînt curat și singur
pe veci — iubire — în frumosul spațiu !

IV. Huma

Înduioșată huma
exală vegetal
triumfu-i. S-a născut !
Sfială verde, astăzi
prin spațiu nou navigă.
Ce-ascunde ? Ea doar, pură,
n-o locuiește nimeni.
Doar grația mută-a lumii
prin aștri, genuină,
ușor, fecioară, trece
printre lumina de-aur.

V. Focul

Întregul foc sfîrșește
patima. Doar lumină !
Priviți ce pur se-nalță
și linge-n fine cerul,
iar păsările toate
zboară prin el. Nu arde !
Și omul ? Niciodată.
De tine liber, omule,
e încă focu-acela.
Lumină inocentă-i.
Să nu te naști vreodată !

VI. Văzduhul

Văzduhul, ca oceanul
mai mult, mai vast ca el, e liniștit.
Înalt veghind, lucid și fără nimeni.
Poate cîndva simțit, tu, muritorule,
ai fost de scoarța pămîntească. Invincibil,
văzduhul că ți-a stat în piept nu știe.
Fără memorie, veșnic, văzduhul strălucește.

În românește de SORIN MĂRCULESCU

VII. Marea

. . .Cine a spus vreodată că marea lung oftează,
buze îndrăgostite înspre țărmuri, triste ?
Lăsați-o să sclipească verzuie în lumină.
Slavă, slavă în ceruri, iar aurul, în mare!
O, supremă lumină care-nvăluie, cîntă
pururi tînără vîrstă a mării fericite!
Reverberînd, în zare,
nemărginită-n timp, trăiește mare!
O inimă zeiască, fără de moarte, bate!

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAMASO ALONSO

CUM ERA

Cum era, Dumnezeule, cum era?
Juan Ramón Jiménez

Cinstită, uşa.
Ea veni, suavă.
Nici spirit, nici materie. Cu-o vie
uşoară înclinare ca de navă,
ca zori vestind o vreme aurie.

Ea nu era nici ritm, nici armonie,
şi nici culoare. Inima, firavă,
nu poate spune cum, deşi o ştie;
regină forma nu-i era, nici sclavă.

Lut muritor, tu limbă, daltă frîntă,
ideii neatinsă lasă-i floarea
în noaptea asta nunţii mele dată.

Cu umilinţă, şi blajină, cîntă
senzaţia, şi umbra, şi-ntîmplarea,
în timp ce ea îmi umple viaţa toată.

DRUMEŢ DE NOAPTE

Sunt arbori roşi de sete
— lungi coame-n rugăciune —
ce suie culmi înalte
spre ultima frumseţe,
iar uraganu-n goană
pe coaste-i îmbrînceşte
în jos pînă-n adîncuri

— o, viaţă ! — de prăpăstii.
Sunt arbori care caută-n
singurătăţi şi vînturi
ceea ce şi tu cauţi, —
o, fugi, drumeţ de noapte !

În româneşte de ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

ÎN UMBRĂ

Da: tu mă cauţi.

Uneori, în noapte, te simt alături
pîndindu-mă,
şi sufletul meu tresaltă înfiorat,
asemeni caprei legate de par
care a simţit tigrul dînd tîrcoale,
i-a auzit pasul, dar gheara lui
nu i-a sfîşiat carnea,
ci s-a retras, pierzîndu-se în beznă.

Da: tu mă cauţi.

Mă pîndeşti, scrutezi întunericul, îţi aud
suflarea fierbinte, frămîntarea
de jivină rănită,
simt în umbră
uriaşul tău trup alb, fără ochi,
întorcîndu-se ca o banchiză care se afundă
tăcută în apele sărate.

Da: mă cauţi.

Stîngaci, înfuriat şi plin de iubire mă cauţi.
Nu-mi spune că nu-i adevărat. Nu-mi spune
că sînt un naufragiat care vede deodată bezna
sfîşiată de raza de lumină a unei corăbii,
şi inima-mi tresaltă de bucurie şi speranţă.
Dar suflarea grea trece,
îl atinge uşor şi se pierde în noapte
indiferentă, surdă.

Spune-mi, spune-mi că mă cauţi.
Mi-e frică să fiu un naufragiat solitar,
mi-e frică să mă ignorezi,
aşa cum pe naufragiat îl ignorează
vînturile care-l bat
şi nebuloasele îndepărtate care-l privesc
fără să-l vadă.

În româneşte de ANDREI IONESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LUIS CERNUDA

AŞ VREA SĂ FIU SINGUR ÎN SUD

Nicicînd ochii mei leneşi n-o să mai vadă sudul
cu gingaşe peisaje care adorm în aer,
cu trupuri care-n umbră de ramuri stau ca flori
sau în galopul aprig de bidivii nebuni.

Sudul e o pustie ce plînge-n timp ce cîntă
şi vocea lui nu piere ca o pasăre moartă
spre mare se îndreaptă amarele lui pofte
scoţînd un sunet lînced care pluteşte-alene.

În sudul cel departe aş vrea să mă scufund,
acolo ploaia-i numai o rază-ntredeschisă
chiar ceaţa lui în vînturi îşi rîde rîsul alb
egale sînt lumina şi-ntunecimea lui.

În româneşte de AL. RONAI

NU TREBUIE SĂ MORI

Nu trebuie să mori, o frumuseţe !
Prin tine noi cunoaştem veşnicia:
răscumpărarea grea din gheara morţii.
Dispare umbra nopţii cînd se-aude
explozia de purpură uriaşă
a soarelui ivit pe culmi stîncoase.
O, nostalgia vieţii părăsit
atunci cînd ne apare mai frumoasă !
E oare frumuseţea o idee
ce se-ntrupează-o clipă, ca să piară ?
Vin auriu care pe zei îi-mbată

şi-i dăruieşte pe poeţi cu vise
vaste ca timpul, necuprinse-n spaţiu,
şi umbrele alungă prin iubire !
Priveşte spre înalt şi te-mbăiază-n
a zeilor privire luminoasă:
de zei te-or privi, dura-vei veşnic.
Înalţă-te cît poţi mai sus şi-ncearcă
s-ajungi pînă la zei, ca trandafirul
ce creşte gingaş lîngă cedrul falnic.

DEMONUL ŞI POETUL

— dialog nocturn —

— Nimeni n-ascultă glasul tău, ştii bine.
Cine s-asculte glas străin de schimnic
curat la suflet ? Iată, histrionul
cu elocinţa lui strînge mulţimea
spre-a o minţi, şi ea e mulţumită.
Rămas-ai singur. Mîine ? Ce contează !
Cînd ei vor fi uitaţi şi cînd de tine
şi-or aminti urmaşii, doar un nume
vei însemna; un nume doar, un sunet . . .

— M-acuzi pentru cuvînt că am un cult.
Dar cine cultul mi-a sădit în suflet ?
Această blîndă nebunie, — amară
plăcere de-a preface-n sunet gestul,
înlocuind acţiunea prin vorbire,
au fost strădania constantă-a vieţii mele.
Iar glasul meu, neascultat şi fără
ecou, va răsuna şi după moartea-mi
pustiu, ca vîntu-n trestiile bălţii.

În româneşte de ANDREI IONESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EMILIO PRADOS

POSEDARE LUMINOASĂ

Vreau să-mi fiu ca vîntu-acesta,
eu, icoană a căldurii
mele şi să intru molcom
unde trupul tău de vară
se-odihneşte; să m-apropii
mult, şi el să nu mă vadă;
să ajung, bătînd în aer
ca un puls deschis; să fiu
eu icoană a ideii
mele despre tine, tu
stînd de faţă; tu, deschisă
carne de-adieri, iatac
al iubirilor în suflet.
Tu — de vise fildeş dulce,
nea de carne, împăcare
de palmier, tăcere-a lunii —,
stînd în mijlocul odăii
adormită. Eu să intru
ca un val senin de apă
să-ţi inund tot trupul pînă
ţi-l acopăr, şi întreg,
să rămîn aşa, lăuntric,
ca văzduhul într-o lampă,
tremurul să-ţi văd, lucirea
scăpărînd văpăi în miezu-mi,
aprinzîndu-te în trupu-mi,
lung iluminîndu-mi carnea,
carne-acum de vînt întreagă.

În româneşte de SORIN MĂRCULESCU

MANUEL ALTOLAGUIRRE

IDEEA

Sufletul e aer.
O dată cu lumina se face invizibil,
pierzîndu-şi negurile adînci.
Doar în lungile nopţi
sînt vizibile suflet şi aer,
doar în lungile nopţi!
Să ţi se-ntunece sufletul,
iar ochii mei să-l vadă apoi!
Se întunecă sufletul tău pur.
Lasă-mă să-ţi fiu noapte,
să-ţi tulbur transparenţa.
Lasă-mă să-ţi văd frumuseţea!

CREPUSCUL

Vino, vreau să mă dezbrac!
Lumina a fugit
şi sînt ostenit de aceste haine.
Scoate-mi veşmintele! Să creadă
că sînt moartă, ca goală
în timp ce-mi veghează somnul,
să dorm întreaga noapte;
apoi a doua zi devreme,
goală în a mea goliciune
mă voi îmbăia într-un rîu
în timp ce veşmînt cu veşmînt
îl vor păstra pe veci.
Vino moarte, sînt un copil,
şi vreau să mă dezbraci,
lumina a fugit
şi sînt ostenit de-aceste haine.

În româneşte de LUCIA FENEŞAN

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

JORGE GUILLEN

ÎNTRE PARADIS ŞI ISTORIE

Nu cunosc încă revista dumneavoastră, dar am aflat de tendinţa ei de a stabili un dialog. Intenţia este suficientă pentru a suscita adeziunea şi aceste cuvinte ale mele care încearcă să înfiripe dialogul. Individualismul poate duce la anarhie. Naţionalismul duce la război. Ar trebui, prin urmare, să depăşim izolarea, pentru a urma cărarea. . . vieţii. «Vrem să trăim sau să murim?», s-a întrebat poetul. Deşi lumea actuală este încă foarte agitată, factorii de comunicare care duc la o coordonare a evenimentelor cresc pe zi ce trece. Desigur că supravieţuieşte, anacronic, provincialismul cu orizontul limitat la faptele strict locale. Dar, în acelaşi timp, ştirile cu privire la ceea ce se petrece în întreaga lume ajung la urechile tuturor. Astăzi călătoriile nu mai constituie un privilegiu al celor puternici, o necesitate a celor nevoiaşi, atraşi de pămîntul făgăduinţei; navigaţia transatlantică, care a fost cîndva o faptă eroică, a devenit o traversare banală a unui ocean familiar. Desigur că forţele exclusiviste nu dispar; ele încearcă, în limite ermetice, să menţină omul în obedienţă şi ignoranţă. Nu trebuie să ne pierdem optimismul din această cauză. Asemenea tentative nu reuşesc niciodată să precumpănească.

În faţa urgenţei reciproce de ajutor pe care o resimt toate popoarele, planeta se îndreaptă spre coordonări generale de economie şi de politică, precum şi spre multiple relaţii culturale. Lumea nu trebuie să încapă exclusiv pe mîna militarilor şi a miniştrilor. Există o putere lipsită de arme şi ostilă cercurilor agresive. Din această stare de inocenţă aproape completă, glasul culturii dobîndeşte neîncetat o tot mai vastă audienţă. Nu numai pictura este o cosa mentale *— cum afirmă Leonardo — ci şi răgazul şi schimbul de păreri. Dacă vom fi tîrîţi într-o catastrofă, aceasta se va produce în primul rînd din vina unei insuficienţe de imaginaţie, calitate mult mai rară decît inteligenţa. Nici una, nici cealaltă nu sînt apanajul intelectualilor şi artiştilor. Totuşi, atenţia ce ar trebui acordată opiniilor şi operelor lor rămîne unul din lucrurile* extrem *de importante. Trebuie să se stabilească un dialog permanent. Este o metodă paşnică. Orientarea aceasta nu duce, desigur, în nici o Arcadie. De ce să ne imaginăm neapărat un paradis la începutul sau la sfîrşitul drumului? «Paradisul», hiperbolă instantanee într-o clipă de armonie, nu-şi poate găsi loc în istorie. Istoria nu există fără clarobscur de interese şi pasiuni.*

Articol scris în exclusivitate pentru Secolul 20

PICASSO: Minotaur şi tînără fată

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

JORGE GUILLÉN
sau
Poezia ca viaţă extremă

Rareori un mare poet a avut, ca Jorge Guillén, şansa de a-şi anunţa încă din prima poezie modalitatea poetică proprie, de a se autodefini ca raport specific cu lumea înconjurătoare, de a prefigura întrega ideaţie incorporată lirismului său. Poemul în şase părţi « Más allá » care deschide întîia sa culegere de versuri *Cántico* (subintitulată ulterior *Fe de vida*) conţine *in nuce* întreaga sa « aventură » lirică, precum enigma mută a ghindei viaţa desfăşurată şi foşnitoare a pădurii. Poem liminar, acest aproape intraductibil « Mai încolo » este, de fapt, un poem central şi final totodată. Un întreg « program » de geneză poetică se află — potenţial — în el, pe care poetul şi l-a realizat treptat, în cercuri concentrice, în straturi succesive, într-o creştere organică de plantă înfiptă în centrul lumii.

O superbă sfială, sau poate convingerea secretă că eul este, într-adevăr, « haïssable », l-a făcut pe Guillén să situeze în inima poeziei sale nu palpitul hipersensibil al unei conştiinţe suprasolicitate de realitatea înconjurătoare, ci — din contra — chiar această realitate, relieful concret, strălucitor şi metaforic al Lucrurilor, asemenea unei fascinante *Umwelt*: Preajma însăşi, diversă şi inepuizabilă, cu întreaga ei « istorie » materială. Obsesia existenţială, teroare metafizică de care vorbeşte un Heidegger — « die essenziale Proximität der Dingen » — este, dintr-odată, răsturnată, convertită în vecinătate exultantă: Lucrurile rămîn la fel de apropiate, şi la fel de esenţiale; dar ele nu mai inspiră oroarea faţă de materie, ci siguranţa unui contact nemijlocit şi binefăcător, intimitatea plină de har cu stihiile îmblînzite ale Naturii. Împrejmuit de lucruri, poetul simte « asediul » lor ca pe o prezenţă entuziasmantă: erupţia fabuloasă a concretului din jurul său — invazia luminii, adierea vîntului, jocul apelor, foşnetele vegetalului, somnul milenar al nisipurilor, agitaţia sonoră a mării etc. — devine condiţia însăşi a constituirii eului său care, în măsura în care e limitat de tot ceea ce-l înconjoară, se centrează asupra lui însuşi, se defineşte şi se aprofundează. Materialitatea adîncă a realului determină concentrarea în sine a conştiinţei, face din ea un focar luminos: *Vin să se prezinte / Materiile toate / Care, dispune-n lucruri, / Mă-nchid şi mă centrează !* Acest refuz de a « pune în paranteză » lumea, această « întoarcere spre lucruri » constituie relaţia fundamentală a poetului cu universul înconjurător. Modesta retragere în sine a conştiinţei este, poetic vorbind, imprevizibil recompensată de spectacolul care se oferă privirii: realul îmbracă, la Guillén, aspectul fabulos al unei aurore universale, totul devine o imensă grădină edenică prin care circulă efluvii genuine, în care bat zefiri înălţători, în care materia îşi desvăluie originara ei transparenţă. Ridicată la rang de miracol, această lume afirmă ideea de bază a liricii marelui poet spaniol: *extraordinarul* este identic egal cu *totul*, nu există nici măcar o fărîmă de univers care să nu uluiască ochii prin splendoarea ei nebănuită: *mis ojos / Que volverán a ver / Lo extraordinario: todo* . . . Sîntem, aici, în faţa « corolei de minuni a lumii », de care vorbeşte Lucian Blaga; dar — pentru poetul spaniol — acest miracol universal nu are un caracter fragil şi obnubilabil, ca pentru marele poet român, nu poate să fie « strivit » de nici o cunoaştere raţională, conceptuală, deoarece relaţia cu concretul este fundamentală, originară, anterioară oricărei reflecţii şi, totodată, simultană exprimării ei în cuvinte: e un dat elementar care constituie substanţa însăşi a acestei poezii. Atitudinea specifică lui Guillén este aceea de *a trăi nemijlocit* contactul cu concretul din jur, sub diversitatea formelor sale *naturale*; iar acest « vécu » alimentează, ca un izvor intarisabil, exultanţa lirică.

Cántico este, deci, un orchestrat imn al lui *hic et nunc*, al Prezentului simţit ca o eternitate suspendată. A trăi prezentul, în toată puritatea şi intensitatea lui, înseamnă a încerca să-l salvezi de la ruină, a realiza « viaţa extremă ». Rolul esenţial al poeziei este tocmai acela prescris cîndva de Rimbaud — înscrierea clipei în durată: *Şi peste mări de clipe / Ce trec fără-ncetare / Eu merg salvînd prezentul, / Eternitate-n aer* . . . « În aer » nu e, la Guillén o simplă expresie figurată pentru a indica zborul: ea marchează prezenţa copleşitoare a unei stihii esenţiale, neîncetat cîntată de poet, aceea care dă dimensiune lumii, care i măsoară adîncimea aproape insondabilă — mediu ambiant, dar în acelaşi timp condiţie *sine qua non* a vieţii: *Respir, / Şi aeru-n plămînii mei / Este ştiinţă, dragoste şi bucurie*. . . (« Cît timp aerul este al nostru»). O întreagă mitologie a concretului poate fi identificată în lirica lui Guillén, în care aerul reprezintă un personaj principal: invizibil «elan sinuos» care «ghidează pasul agale al zorilor » pe « dîrele de foşnet din frunzişuri » («Primăvară descătuşată»), « cristalul credincios » care face străvezie viaţa poetului, oferind-o ca « ţintă / A văzului el propriu » (« Prezenţa aerului»), element simţit ca fiind *al nostru*, care apropie luna şi o ţintuieşte sus (« Sosire »), prietenul care ne poartă pe aripile lui oferindu-ne « doar un prag / De blînd echilibru / Ce pe flori nălucind află sprijin», făcîndu-ne să simţim « pămîntul sub tălpi / într-o rafală de rotunjime» («Pe aripile vîntului »), bloc compact dar transparent, substanţă indiscernabilă a cercului, în miezul căruia se ascunde o taină nevăzută (« Perfecţiunea cercului »), rival sau complice al luminii care ne invită a fi, ca şi el, « element pur» (« Salvarea primăverii»), explozie de îmbătătoare prospeţime, care indică « contactul imprevizibil cu hazardul » (« Marea în vînt »), şi atîtea alte şi alte ipostaze fabuloase. Numai lumina, în bogata se metamorfoză, care se întinde de la licărul stelar pînă la transparenţa totală a amiezii întoarsă asupra ei însăşi, mai poate rivaliza cu această fiinţă fără trup, care nu e decît sînge în imensul trup al Naturii.

În mod paradoxal, poate, marea exclamaţie glorificatoare în faţa naturii izbucneşte, la acest poet singular, din conştiinţa dependenţei sale faţă de lumea înconjurătoare *(Dependo de las cosas)*, din certitudinea de a se regăsi pe sine exact în clipa în care intră în contact cu concretul: *Realul mă inventă, / Legenda lui sunt ! Salve !* . . . (« Más allá»). Lumea nu e o construcţie omogenă pe care o edifică treptat conştiinţa noastră: ea este un *dar*; de aceea este « de neînlocuit», de aceea indică drumul pe care se ajunge la Sinele însuşi: « *Prin ea mă-ndrept spre suflet* . . . » Nici o clipă Guillén nu se îndoieşte de realitatea esenţială a concretului, nici o clipă acesta nu-i

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

apare ca un joc de aparențe, ca un vis al simțurilor, ci — din contra — ca o forță creatoare (*vigor de creación*) care reîntemeiază, aci și acum, Paradisul: *Este lumina primei / Grădini, și aici sclipește / În fața mea, pe-această / Floare,-n grădina-aceasta* »... Nici măcar conștiința, deosebit de clară, a faptului că lucrurile reprezintă un *altceva* față de sensibilitatea sa, ceva ce transcende și se opune eului personal, nici măcar această certitudine a alterității concretului nu poate întrerupe relația amoroasă dintre poet și lume; nici o prăpastie nu se cască. În actul trăirii extreme, între suflet și lucruri, care să împiedice extazul contactului cu ele: « *Presimt, rătăcitoare / Prin ierburi, o aromă / Care-mi va da să sorb / Virtutea ei: străinul, / Atîta de străin că / E-acolo-n sine însuși* ... A înregistra, a trăi cu intensitate «apariția» materiei, determinată de un inerent « Har al Înfățișării » (*Gracia de Aparición*),— iată secretul « vieții extreme », iată rolul pe care și-l asumă poetul: e o « înfățișare » agilă și, în același timp, plină de umilință (*ágil, humildemente*) care — poetul n-o spune nicăiri în mod expres — indică același comportament pentru Verbul chemat s-o exprime: vivacitate și umilitate în fața marelui spectacol al Naturii. În fond, e o atitudine de extaz în fața unei « realități depline» pe care n-o poate tulbura nici măcar hazardul: acesta îi apare poetului ca un meșter constructor înțelept (*un alarife sabio*), prevăzut cu un compas, care-i edifică propria arhitectură (« Plaza Mayor »). Căci nu atît lucrurile, în individualitatea lor, cît mai ales ființa inepuizabilă a Materiei, acel mereu-plăzmuitor-din-sine *substratum*, care se particularizează în ele, oferindu-i posibilitatea de a le numi pe rînd, îi smulge poetului strigătul său de glorie. Arhitectura ei este perfectă: stare ce domină toată poezia lui Guillén, stare de grație și de echilibru, identificabilă îndeosebi în ceasul rotund al amiezii, cînd «*Totul e cupolă*» și cînd piciorul care calcă apăsat simte « *Integritatea planetei* » (« Perfecțiune »); cînd « *orele de argint cîntă de dragoste* », cînd « *iubirea e soare* », iar preajma pare « *destinată unui zeu* » (« Amiaza în orologiu »).

Relația trăită cu lucrurile (care amintește «conștiința intențională» a fenomenologilor), ca dat fundamental al poeziei, face ca eul liric, conștiința poetică a lui Guillén să nu ne apară ca o *intimitate*, ca un *înlăuntru*, ci — din contra — ca un *înafară*; ea ne trimite cu gîndul la « situația » existențială pe care Heidegger o numește «a-fi-în-lume» (*In der Weltsein*); de-alungul acestui armonios *Cántico* nu asistăm la avatarurile subiective ale unui eu lăsat pradă lumii, ci la « aventura » unei relații prim-ordiale dintre o conștiință și lumea ei înconjurătoare, pe fondul căreia lucrurile țîșnesc din propria lor substanță și capătă un sens determinat. Conștiința lui Guillén nu călătorește prin lume ca o ființă, ca un lucru al acestei lumi, ci ca o condiție care face posibilă relieful atît de diferențiat și încărcat de tîlcuri al universului. Extazul său, clamat cu toată ființa, este însoțit de mirare în fața lumii: o privire inocentă restituie spectacolului lumii noastre tîlcul ei paradisiac, mireasma și strălucirea unei Grădini a Raiului în care elementele sînt într-adevăr elementare, genuine, purificatoare: *Așa mă leg și mă desfășur / Atît de sprinten în lumină / În locu-acesta de zefir / Curat pe care îl respir / Cu-Adamul meu fără de vină* (« Paradis stropit »).

« Regiunii » ontologice a Naturii, celebrată în *Cántico*, îi urmează în opera lirică a lui Guillén planul Istoriei: *Clamor*, a doua parte a producției sale poetice, înlocuiește relația amoroasă a conștiinței cu lucrurile din jur prin relația de protest și speranță dintre om și evenimentele secolului său. După cum arată chiar titlurile, trecerea de la un plan la altul marchează o schimbare de ton: « cîntecul » devine « strigăt » sau « tînguire » în fața evenimentelor contemporane; « credința în viață » pare o clipă zdruncinată de ororile pe care le scoate la iveală peisajul Istoriei: metropole care strivesc conștiințele prin impunerea unui climat gregar (« Viviendo »), jertfa tineretului luptător — victimă a unei « infamii impersonale » (« Moarte și tinerețe»), aspecte ale unei civilizații care alienează pe om de propria sa substanță morală (« Neliniștii »), lamentație în fața patriei sfîșiate de război (« Despertar espanol »), ruinele care inspiră groază, vestigii lipsite de frumusețe pe drumul pe care « au trecut monștrii » (« Ruinas con miedo »), timpul unei copilării pierdute, cînd « viața era lux și umbla foarte încet » (« Acele veri »), refuz al apocalipsului profețit de scepticii « inteligenți » (poem în proză care se încheie cu tulburătorul îndemn: *Paciencia, paciencia intrauterina.*) etc. *Clamor* e un fel de trecere în revistă a unei lumi dezmembrate, scrumite de războaie, în care « răul se înfige tot mai adînc », în care « haosul obosește », în care « viața, mai feroce ca orice moarte », continuă să se agațe de tot ce-i iese în cale (« Acordul»), care e dominată de « dogme și bombe» (« Aire con época»). Tonalitatea poetică se modifică substanțial: după cum subliniază un comentator, Joaquin Casaldeuro, hermetismul din *Cántico* aproape dispare, vocabularul devine mai prozaic, mici poeme în proză iau locul poeziilor lungi, exclamația glorificatoare se transformă în lamentație, adesea monotonă, evenimentele prezentate (abundă descrierile și narațiunile) își păstrează « cifrul » lor pentru cei ce nu cunosc datele reale care le-au inspirat, armonia inimitabilă a versului guillénian cedează pasul unei fraze abrupte și puternice, melancolică, nostalgică sau ironică și chiar sarcastică. Dar ceea ce se impune îndeosebi ca specific pentru *Clamor* este un voit conceptualism, menit să sublinieze luarea de poziție, afirmarea unei atitudini de ordin spiritual. A face față Istoriei prezente, a fi *a la altura de las circunstancias* — iată modul în care poezia devine, pe acest plan, « viață extremă ».

Partea a treia a operei lui Guillén, adăugată tardiv, o constituie « omagiile » (*Homenaje*) aduse, pe de o parte, unor mari spirite ale omenirii, pe de alta, cîtorva buni prieteni ai săi. De data aceasta, ne aflăm într-o « regiune » a Culturii, al cărei fond îl formează comuniunea spirituală cu geniul uman, unde opoziția Ego-Alter se rezolvă în dialectica intersubiectivității sociale: de la Homer la Lorca, numele invocate de poet — fie ca omagiu direct, fie prin traduceri din opera lor — circumscriu un fel de Patrie — fără hotare — a Spiritului creator în care operele și artiștii comunică peste veacuri: morți, dar « *inmortales en nosotros* ». Concluzia aceasta se făcuse presimțită încă din *Cantico: Eternitatea neagră ah ! nu e un monstru / Ceresc. Sufletele noastre invizibile / Cuceresc prezența ei între lucruri* (« Presaglo »).

Adevărul este că despicarea operei lui Guillén în trei mari secțiuni este totuși o operație arbitrară: ele sînt mai curînd trei atitudini fundamentale, trei relații esențiale, permanent împletite, decît trei etape distincte ale unei activități lirice. Acordurile melodioase din *Cántico*, epifania concretului înnobilat de un comportament aproape mitic, jocul luminii între fulgerarea orbitoare și totala transparență a materiei, extazurile în fața unei Naturi în veșnică mișcare și devenire — toate acestea sînt mereu prezente în *Clamor* și *Homenaje*, atestînd unitatea substanțială a operei în totalitatea ei, unitate care — după cum conchide acelaș Casalduero — constă în « afirmarea vitală a ființei, mai întîi, în situația ființei în lume, apoi în salvarea ființei din naufragiul filozofic, moral și social al secolului XX ».

Siempre he querido concluir mi obra, declară Jorge Guillén într-un vers programatic. Această operă este, astăzi, împlinită, perfect rotunjită în sine. Ceea ce poetul — cu tinerețea nealterată la cei 78 de ani ai săi — îi mai poate adăuga este un acord sau altul, un joc încă imprevizibil de sunete, între cele două limite — care se suprapun — ale Octavei sale perfecte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Interviu cu GERARDO DIEGO

— Iubiţi — şi în acelaşi timp practicaţi — muzica; în poezia dumneavoastră se întîlnesc adesea termeni din domeniul arhitecturii. Credeţi că poezia poate să rivalizeze cu aceste două arte, în aşa fel încît poetul să devină un maestru al rigorii şi totodată al fanteziei, pentru a fi un adevărat Uriel, el serafin del numero de oro?

— Mă ocup de muzică interpretînd-o ca pianist amator, mă interesează de asemenea în calitate de critic muzical, şi ca poet. Sînt trei maniere distincte de a privi această artă. Pot să spun că poezia e o manieră specială de a interpreta muzica. În ce priveşte arhitectura, aceasta apare destul de frecvent în opera mea, ca o consecinţă a faptului că m-am născut în mijlocul unui peisaj încîntător, de o mare perspectivă arhitecturală. Datorez mult acestui peisaj muntos din nordul Spaniei, cu creste care se pierd în depărtările înalte. Apoi, arhitectura şi muzica sînt două exemple de artă abstractă, care nu pot să spună nimic; deşi muzica lasă impresia că ar vrea să spună ceva. În realitate, limbajul ei nu e traductibil, ea nu este deloc figurativă, aşa cum sînt artele plastice sau cele literare. Desigur, poetul poate — deşi lucrul acesta nu trebuie să fie cerut tuturora — să devină un maestru al rigorii şi, în acelaşi timp, al fanteziei. *El serafin del numero de oro* reprezintă, pentru mine, o sinteză a ceea ce înseamnă arta romanică, văzută pe porticul catedralei Santiago de Compostella. Acolo se poate vedea Uriel, un înger care parcă dansează în timp ce sună din trîmbiţă pentru a-i atrage pe credincioşi: atitudinea lui are un avînt deosebit. În materie de poezie, eu cred că supun emoţia regulei. Am învăţat lucrul acesta de la prietenii mei artişti plastici, dar şi de la scriitorii spanioli, ca de pildă Sanchez Masas, vorbeau adesea de « numărul de aur », de proporţiile matematice etc.

— Poezia dumneavoastră — ca şi a întregului « grup 27 » — a fost considerată, de către anumiţi critici ca fiind influenţată de Mallarmé, a fost etichetată drept o prelungire a simbolismului. Să acceptăm pentru o clipă această nomenclatură. Credeţi că simbolismul reprezintă o simplă modalitate artistică, o simplă formulă a unei ars combinatoria*; deci numai o şcoală poetică? Sau, din contra, această atitudine faţă de lucrurile literare divulgă un raport esenţial al omului cu lumea şi cu sine însuşi, o dimensiune permanent şi, deci, anistorică a omului?*

— Există, între noi, poeţi care şi-au început activitatea lirică în filiaţie mallarmeiană: de pildă, Salinas şi Guillén care au fost un timp lectori de literatură spaniolă la Sorbona. L-au cunoscut personal pe Valéry, l-au apreciat foarte mult şi s-au lăsat influenţaţi de el. Dar deşi această influenţă este evidentă în primele lor opere, — ca şi la Dámaso, de altfel, — nu cred că se poate vorbi de o înfeudare faţă de spiritul mallarmeian. Îndată după aceea, ei şi-au găsit drumul propriu. În această privinţă e caracteristică evoluţia lui Antonio Machado care a început prin a scrie o poezie simbolistă şi luminoasă, ca Mallarmé, pentru ca mai tîrziu să ajungă la un lirism de o mai mare intimitate şi obiectivitate, sfîrşind într-o poezie metafizică şi filozofică, fără a pierde nimic din căldura umană. Ceilalţi poeţi ai «grupului '27» n-au nimic comun cu simbolismul: nici Alberti, nici eu, nici Lorca (exceptînd cîteva momente nesemnificative). Personal am scris o poezie « Evantaiul lui Mallarmé »; dar acest titlu e folosit cu o uşoară ironie, în glumă, întrucît poemul meu e mult mai uşor descifrabil ca « evantaiurile » scrise de Mallarmé însuşi.

Cred că simbolismul nu este numai o mişcare poetică, ci şi o atitudine, o modalitate artistică în general. Sunt foarte greu de precizat limitele între simbolism şi, de exemplu, impresionism în pictură, sau între simbolism şi, de exemplu, debussism în muzică. Eu cred că Debussy e mai curînd simbolist decît impresionist: există în el o mai mare dimensiune a profundităţii poetice, decît atracţia senzorială care l-ar împinge să şteargă conturele. Debussy e un clasic perfect, surprinzător. De altfel, trebuie să facem aici o distincţie absolut necesară: între *simbolist* şi *simbolic*. În ceea ce simboliştii au simbolic în operele lor, ei participă la o dimensiune generală a omului, care apare constant în istorie, indiferent de epoci sau repere geografice. În felul acesta, putem spune că Goethe e un simbolic. Simbolismul, ca şcoală literară, reprezintă o modalitate mai limitată: aceea care tinde să înlocuiască numirea directă a lucrului, cu sugestia lui. E un efort eroic de a duce poezia pe un teren încă nepracticat de alţii.

— Acum patruzeci de ani, dumneavoastră scriaţi: «A crea ce nu vom vedea niciodată, iată Poezia ». Acum ni se propune imaginea unei literaturi — şi mai ales a unei poezii — care ar fi un fel de Orfeu revenind din infern: « Atîta timp cît merge înainte, ştiind că ea conduce pe cineva, realul care se află îndărătul ei şi pe care ea îl scoate încetul cu încetul din sfera nenumitului, (literatura) respiră, umblă, trăieşte, se îndreaptă spre limpezimea unui sens; dar îndată ce ea se întoarce spre ceea ce iubeşte, nu-i mai rămîne între degete decît un sens numit adică un sens mort » (Roland Barthes). Credeţi, la fel, că realul este o tentaţie — care poate deveni fatală — pentru poezie?

— Afirmaţia pe care aţi citat-o referitoare la poezie reprezintă teoria mea despre creaţia poetică, teză pe care am învăţat-o de la Juan Larrea şi Vicente Huidobro. Teoria aceasta s-ar putea numi *creaţionistă*. Creaţionismul pretinde că e în stare să creeze poezia, nu s-o obţină prin imitarea naturii, element care reprezintă *doar o parte* a substanţei poetice; adică să configureze o natură *sui generis*, existentă exclusiv în spaţiul literar. Această teorie e radicală, recunosc; poate că e chiar irealizabilă. Se poate întîmpla ca poetul care ţinteşte să fie un creaţionist absolut, dar care nu poate renunţa la orice legătură cu realul, să nu izbutească în această tentativă: atunci el va atinge obiectivul mai puţin ambiţios al simbolismului. Ceea ce Mallarmé nu a izbutit să realizeze, această specie de bolboroseală, de bîlbîială, am izbutit noi, depăşind simbolismul. Cît despre textul lui Barthes, mi se pare foarte sugestiv, şi în mare parte sînt de acord cu el. Efectiv, nu există posibilitatea de a te lipsi complet de datele realului. Dar nu cred că asta e fatal pentru poezie. Poezia mea are uneori o formă extrem de personală şi nu prea acceptată de ceilalţi: ea izvorăşte, din teoria mea creaţionistă asupra liricei. Cu toate acestea, ea aspiră la o expresie

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

directă a vieții, la zugrăvirea unui peisaj din elemente împrumutate realului, la exprimarea unor sentimente umane; este, deci, adînc înrădăcinată în real. În ceea ce privește tehnica, mă bazez pe tradiție: nu e numai poziția mea. Există însă poeți care, angajați în cucerirea absolutului, se desprind de real și nu se mai întorc apoi la o poezie moderată, ancorată în real, pentru că le este rușine să-și recunoască eșecul.

— *Mai mulți poeți din generația dumneavoastră sînt cunoscuți — ca și dumneavoastră, de altfel — ca poeți de o vastă cultură ce atinge uneori erudiția. Care este după dumneavoastră, raportul dintre cultură și lirism? Cu alte cuvinte, e posibil ca poetul modern să fie în același timp riguros și spontan, cultivat și naiv, cunoscător al propriei sale arte și totuși inocent, ingenios și ingenuu?*

— Nu văd nici o dificultate pentru lirism ca poetul să fie cult. Cultura în nici un caz nu poate să împiedice spontaneitatea, ingenuitatea, — calități pe care poezia mea cred că le posedă. Criticilor care ne-au acuzat că noi, cei din «grupul '27», am fost o generație de poeți profesori, le-am răspuns că asemenea poeți-profesori au fost, la timpul lor, un fra Luis de León, un Hölderlin, un Mallarmé, un Antonio Machado sau Unamuno, un Carducci, — o serie de poeți universali de mîna întîi, care au practicat poezia și în același timp au predat de la catedră, fără a evidenția vreo incompatibilitate între aceste două îndeletniciri.

ANDREI IONESCU

O poezie pură, ma non troppo

După o lungă perioadă de prozaism, lirica spaniolă renaște miraculos în secolul nostru prin cei trei mari poeți din primul deceniu: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, apoi prin grupul 27, îndreptățind comparația cu glorioasa epocă a barocului, care este epoca ei de aur. « Astăzi se scrie în Spania cea mai frumoasă poezie din Europa! » exclamă Lorca în momentul afirmării depline a grupului 27, care întrunește personalități de o extraordinară strălucire, cum rareori se ivesc împreună: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados etc.

Aproape toți s-au născut, cum observa Alberti, odată cu cinematograful, adică odată cu secolul. Dar cum nu formează numai o generație biologică, ci și una de creație, sînt legați, în afară de această dată a nașterii, printr-un program comun, prin revistele pe care le înființează *(Carmen, Litoral, Gazeta literară)*, printr-o atitudine fundamental înrudită.

Convențional, data lor de naștere ca generație literară este anul 1927, cînd se sărbătorește tricentenarul lui Góngora. La comemorarea celui mai somptuos poet al barocului se adună entuziaști, căpătînd cu această ocazie conștiința de mișcare unitară, aproape toți componenții grupului. Revistele *Carmen* și *Litoral* îi închină în 1927 numere speciale, iar la Sevilla se organizează o săptămînă omagială Góngora, care dobîndește semnificația unei întîlniri a tinerei generații. Cu această ocazie Dámaso Alonso se afirmă ca exeget al poetului comemorat (mai tîrziu va descifra numeroase dificultăți, care păruseră pînă atunci insurmontabile, ale celebrelor *Soledades-Singurătăți*), iar García Lorca exaltă într-o conferință rămasă celebră bogăția și complexitatea imagistică a acestuia.

Omagiul pe care-l aduc poeții tineri lui Góngora în 1927 se explică în primul rînd prin faptul că se simțeau înrudiți cu marele poet culteran. Toți se caracterizează prin aceeași aspirație spre o artă pură, prin aceeași tehnică șlefuită, prin aceeași seriozitate în cultivarea unei poezii dificilă prin același efort de stilizare. În volumul *Cal y canto*, apărut chiar în 1927, Alberti compune cîteva sonete vădit influențate de Góngora, iar fragmentele dintr-o *Soledad tercera* sînt de o mare virtuozitate barocă imitînd sintaxa și imaginile subtile și complicate ale acestuia. Gerardo Diego publică tot în 1927 o *Fabulă a lui X și Z*, în semn de omagiu adus celebrei *Fabule a lui Polifem și a Galateei*, a poetului sărbătorit.

◀ PICASSO Dansul cu banderillas

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Volumele publicate în deceniul al treilea de poeţii grupului 27 sînt un apogeu al artei pure, culte, stilizate, care este în acel moment semnul unei superioare conştiinţe artistice. La toţi întîlnim o sensibilitate polivalentă, o savantă colaborare a artelor. Alberti închină un ciclu de sonete picturii, culorilor, maeştrilor celebri; Diego închină sonete muzicii şi muzicienilor: Beethoven, Schumann, Schubert, Debussy. Înzestrarea artistică multilaterală îi caracterizează pe Alberti (poet şi pictor), Lorca (virtuoz al pianului, desenator subtil), Diego (rafinat muzician).

Toţi poeţii grupului 27 stilizează teme romantice. Lorca din *Romanţele ţigăneşti*, Cernuda, Aleixandre au chiar o viziune fundamental romantică. Alberti, ca şi Lorca, prelucrează motive ţigăneşti şi de tauromahie. Efortul de selecţie este şi mai evident la Jorge Guillén, care scrie o poezie intelectuală gen Valéry. În acelaşi timp asemănător şi deosebit de Góngora, Guillén este un exemplu de poet limpede şi dificil totodată, al cărui univers e alcătuit din metafore şi reflexe ale lucrurilor. Într-o polemică susţinută în paginile prestigioasei *Reviste de Occidente*, Guillén abordează problema poeziei pure într-un mod caracteristic pentru întreg grupul: referindu-se la Valéry, el susţine că este posibilă ca intenţie o poezie pură, *ma non troppo*. Acest *ma non troppo* mi se pare a fi trăsătura esenţială a poeziei lui Guillén, ca şi a lui Diego, Salinas, Alberti, Lorca. Intitulîndu-şi primul volum *Poeme pure*, Dámaso Alonso nu aspiră la o puritate abstractă şi absolută. Pur vrea să însemne aici inocent, calificînd atitudinea cu care sînt contemplate temele, o atitudine de puritate spirituală, exprimată printr-o absenţă a ornamentelor, printr-o totală transparenţă. Volumul din 1925 al lui Diego, încununat cu premiul naţional pentru literatură, se intitulează semnificativ *Poeme umane*, iar Lorca declară că nu se aventurează niciodată pe domenii « care nu sînt ale omului ». Îndeosebi după 1930 întregul grup 27 evoluează de la poezia pură, intelectualistă, influenţată de culteranismul lui Góngora şi de suprarealism, spre o poezie mai caldă, re-umanizată. Evenimentele tragice ale războiului civil au accentuat, apoi, această tendinţă de re-umanizare a liricii. « Nimic nu urăsc mai mult acum — scrie Dámaso Alonso după război — decît sterilul estetism în care s-a complăcut timp de jumătate de secol arta contemporană. Astăzi mă interesează numai inima omului; vreau să exprim prin durerea sau prin speranţa mea aspiraţiile ori angoasele dintotdeauna ale inimii omeneşti ».

Întraga poezie a grupului 27 înregistează o evoluţie de la poezia « aseptică » (cuvîntul magic, în momentul formării grupului) la o poezie a pasiunii şi a emoţiei directe. Maturizarea aduce o creştere a temperaturii umane.

Războiul civil a însemnat un exod masiv de valori spirituale, o brutală întrerupere a continuităţii culturii spaniole. Criticul Juan Chabás, participant şi el la « bătălia pentru don Luis de Góngora » din 1927, vorbeşte despre o « generaţie pierdută » între două războaie. Poezia grupului 27 este amputată, glasul lui Lorca amuţeşte. Cei care au ales calea exilului (Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Salinas, Bergamín) scriu o poezie a durerii, a protestului, a meditaţiei amare asupra dezastrului la care au fost martori. Cei rămaşi în Spania se simt o vreme la fel de surghiuniţi, trăind într-o atmosferă inospitalieră. Abia în 1944, volumele *Fiii mîniei* de Dámaso Alonso şi *Umbra paradisului* de Aleixandre fac să se audă din nou glasul re-umanizat al unei poezii care deschide drumul actualei orientări denumite realism social sau istoric.

Dintre toţi poeţii grupului 27 se disting în primul plan andaluzii Federico García Lorca şi Rafael Alberti. Lorca — dramatic şi profund uman, interpret neegalat al simţirii populare — şi Alberti — luminos, dinamic, elegant, stilizator al motivelor folclorice — sînt cei mai « universali » şi « naţionali » totodată, asemeni lui Juan Ramón Jiménez, alt mare « andaluz universal ». « Ce sînt aceste piese: poezie, pictură sau muzică? » se întreba Gerardo Diego la apariţia primelor poezii ale lui Lorca.

Sînt, desigur, toate la un loc, savant îmbinate şi potrivite. *Romanţele ţigăneşti* continuă această sinteză a artelor: sînt poezii scrise pentru a fi recitate, şi interpretul lor fără egal era însuşi Lorca, adevărat « miracol artistic »: poet, actor, muzician şi pictor. Eposul acestor romanţe (scene dramatice din viaţa ţiganilor andaluzi) se echilibrează perfect cu efuziunile lirice care comunică cititorului o senzaţie de intensă participare. Cuceririle tehnice ale modernismului şi suprarealismului sînt altoite perfect cu un instinct sigur, pe trunchiul poeziei populare. Rezultatul este uimitor: dramatismul şi vigoarea poeziei populare nu se diminuează, ci dimpotrivă sînt potenţate de imaginile îndrăzneţe şi de tehnica suspensului şi a surprizei. Fiecare romanţă e o piesă antologică, în care nu ştii ce să admiri mai întîi: prospeţimea şi autenticitatea simţirii populare sau construcţia savantă, distribuţia exactă a elementelor, plasticitatea frapantă a metaforelor, într-un cuvînt forma desăvîrşită. García Lorca a atins acea virtuozitate a expresiei care îngăduie artistului demiurg să creeze aparent fără nici un efort şi să nu se preocupe dacă cititorul îi va surprinde sau nu « procedeele ».

Aceeaşi virtuozitate a motivelor folclorice prelucrate savant, cu ornamentaţii baroce, o întîlnim şi la Rafael Alberti. Emulaţia senină, neumbrită de vrajbă, dintre aceşti doi mari interpreţi ai sufletului popular a avut ca rezultat cîteva cicluri de poezii de inegalat rafinament artistic. Ca şi la Lorca, forţa sentimentului şi tehnica se armonizează perfect. Poezia lui Alberti a fost asemănată cu oceanul său meridional de la Cádiz: limpede şi strălucitoare la suprafaţă, dar ascunzînd nebănuite profunzimi de sensuri şi probleme. Graţia naivă a versurilor de factură populară este numai aparent spontană; mai bine zis, este de o spontaneitate conştientă, obţinută printr-un îndelung travaliu de decantare a esenţelor. « Iată o poezie de factură populară şi în acelaşi timp foarte personală, fără cursivitate facilă; o poezie tradiţional spaniolă, fără întoarceri inutile la modalităţi arhaice; o poezie proaspătă şi în acelaşi timp şlefuită; o poezie care, deşi bine strunită, este sprintenă, graţioasă şi înfiorată, andaluză prin excelenţă ». Aceste cuvinte, prin care Juan Ramón Jiménez caracteriza volumul de debut al lui Alberti, îşi păstrează în întregime şi astăzi valabilitatea. Poeziile suprarealiste şi cele politice de mai tîrziu întregesc imaginea unui Alberti rămas în esenţă acelaşi. În perioada eroică a luptei pentru apărarea Republicii de pericolul fascist, Alberti devine un « poet al străzii ». Angajarea politică l-a făcut să treacă mai repede decît alţi poeţi ai generaţiei sale de la o poezie de factură simbolistă la o poezie socială care anticipează una din orientările dominante ale liricii spaniole de astăzi.

Dacă García Lorca şi Alberti sînt prin excelenţă « creatori », în cadrul grupului, Jorge Guillén este poetul cel mai « perfect », avînd scriitura poetică cea mai precisă, cea mai stăruitoare voinţă de perfecţiune şi distincţie. Dámaso Alonso afirmă că, dintre toţi poeţii spanioli în viaţă, Guillén este cel mai filozof, posesorul celei mai unitare şi mai clare imagini a lumii. Opera lui se caracterizează printr-o mare siguranţă şi exactitate, fiind concepută într-un mod riguros organic. Dată fiind această unitate a structurii, poartă un singur nume: *Cántico — Cîntec*. (Şi Diego îşi concepe într-un mod asemănător opera, ca pe un *único poema inacabable* — unic poem nesfîrşit) Poetul corectează mereu acest cîntec unic, îl şlefuieşte, la apariţii succesive adaugă mereu poeme noi, variaţiuni şi nuanţe. În acest cîntec unic, fiecare poem e un acord, de multe ori un simplu ecou al celui precedent. *Cántico* presupune o concepţie în care poezia apare ca o permanentă curgere. Viaţa este pentru Guillén o înnoire neîntreruptă dar, în acelaşi timp, în fiecare etapă a « trecerii », o plenitudine a fiinţei. Ea devine astfel o succesivă permanenţă. Vocabularul folosit atestă pe de o parte ideea de perpetuitate, de totalitate şi de continuitate, pe de altă parte ideea de elevaţie, de distincţie şi de nobleţe. Sentimentul dominant este entuziasmul în faţa lumii şi a vieţii. Dar Guillén nu gesticulează dezordonat, poezia lui nu este o orgie a entuziasmului, ci o organizare poetică a lui, luminoasă şi precis conturată. Este

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

o poezie clară și radiantă, este înainte de toate o poezie a « realității în realități », cum o numește Pedro Salinas. Vitalismul îi conferă accente de imn, care l-au făcut pe Pedro Salinas să remarce o afinitate de atitudine cu Whitmann. Totuși, comparația e valabilă numai ca timbru al vocii, nu și ca substanță a pasiunii. La Guillén nu găsim, ca la poetul american, grandoarea emoției colective, sentimentul solidarității umane. Exaltarea lui Guillén e mai curînd o reducție a lumii la eul său individual. Mai evidentă mi se pare influența lui Valéry, din care poetul a tradus, ca și Diego de altfel. Poezia sa poate fi situată, alături de cea a lui Valéry, în perimetrul marilor sinteze ale parnasianismului și simbolismului, fiind în primul rînd, expresia unui perfect echilibru vital, a unei conștiințe artistice clare, luminoase, exacte și profunde.

Asemănător cu Jorge Guillén este un alt « poet profesor » — lector de spaniolă la Sorbona, pînă în 1917, apoi profesor de literatură la diferite Universități din Spania (Sevilla, Madrid), și Statele Unite — Pedro Salinas. Ca și Guillén, Salinas este un admirator entuziast al literaturii franceze, din care traduce numeroase opere: Proust, poeții simboliști etc. Poeziei franceze îi datorează Salinas elevata intelectualitate a operei sale. Cineva a spus despre el că este un castilian sedus de Mediterana și de Andaluzia. Într-adevăr, gravitatea sa structurală este îndulcită de finețea și grația, de claritatea imaginilor specifice universului andaluz. Există în versurile sale o transparență marină, o prospețime de briză matinală, o lumină irizată care tremură în fiecare cuvînt. Poezia lui Salinas se caracterizează printr-o dualitate fundamentală, printr-o împletire de emoție și inteligență (« recreată prin poezie, lumea devine o certitudine », spune el într-un vers), de visare vagă și construcție fermă, de evanescență și precizie arhitectonică, ca în aceste versuri fine ce definesc o atitudine: « Coloanele susțin acoperișuri de nori albi ». Există în poezia lui Salinas un « hazard sigur » — acesta este chiar titlul unui volum al său.

Dacă Guillén creează o lume a esențelor, Salinas se mulțumește să contemple frumusețea lucrurilor, savurînd nuanțele, creînd o lume de senzații și sugestii de mare rafinament. Nu găsim exclamații vitaliste ca la Guillén, ci un susur meditativ, interiorizat, o poezie de intimitate, cu sonorități delicate, melodioase, cu ritmuri flexibile, unduitoare. Iubirea este tema fundamentală. Deși este abia șoptită, ca o delicată înfiorare încărcată de presimțiri, murmurată pe un ton reținut și confidențial, pasiunea atinge uneori la Salinas accente de fervoare patetică de mare intensitate. Salinas este, în cadrul grupului 27, cel mai inspirat poet al iubirii.

La Gerardo Diego întîlnim o dualitate asemănătoare: poezia de emoție cordială directă alternează cu poezia « creaționistă » (inițiată de poetul latino-american Huidobro), o poezie de elaborare dificilă, care aspira să realizeze un echivalent literar al cubismului. Fiind un poet « cult » și avînd această sensibilitate duală, Diego încearcă să armonizeze savant pasiunea lirică și luciditatea arhitecturii creaționiste. Vorbind despre dualitatea sa, poetul consideră că ea corespunde unei concepții estetice: « Eu nu sînt răspunzător pentru faptul că mă atrag deopotrivă satul și orașul, tradiția și viitorul, că mă încîntă arta nouă și sînt entuziasmat de cea veche; toate aceste tendințe se reduc în sufletul meu la două aspirații: spre o poezie relativă, adică discret întemeiată pe datele realității, și spre o poezie absolută, cu alte cuvinte o poezie care se sprijină pe ea însăși, autonomă față de universul real, din care decurge numai ca un produs de gradul al doilea ».

Diego debutează cu poezii « primăvăratice », pline de prospețime și ingeniozitate. Forța intuitivă unifică imaginile disparate și îndrăznețe, de o noutate ce pare extravagantă. Poetul are ambiția să se exprime și cu ajutorul unei dispuneri tipografice speciale, unei tehnici asemănătoare caligramelor prin care Apollinaire a obținut efecte de mare sugestie. Poemele din volumul *Manual de espumas — Manual*

de spume — vor să fie o transpunere poetică a cubismului, prin topirea în aceeași poezie a mai multor teme. Sintaxa rebelă amintește de Cocteau. Diego nu e mai puțin admirator al lui Valéry, din care realizează numeroase traduceri. Un volum de maturitate, intitulat *Alondra de verdad*, exprimă pregnant dualitatea poeziei lui Diego, în același timp « umană » și « creaționistă », poezie de « adevăr », dar și de « joc »: *ciocîrlia* sugerează o poezie luminoasă și înaripată, iar *adevărul* — autenticitatea trăirii. Dualitatea este și formală: versul liber alternează cu sonetul; în ambele forme Diego dovedește aceeași perfectă stăpînire a tehnicii. În sfîrșit, Diego este un interpret subtil deopotrivă al peisajului și al operelor de artă. Într-un admirabil ciclu de sonete, închinate muzicienilor și poeților spanioli și străini, timbrul specific fiecăruia este sesizat cu mare finețe intuitivă. Evocîndu-le arta, poetul își descoperă afinitățile, se « cultivă » în compania lor și totodată se exprimă pe sine.

Mai tînăr decît Diego, Salinas și Guillén, Vicente Aleixandre debutează sub influența acestora (și a lui Juan Ramón Jiménez, maestrul tuturor), cu o poezie conceptuală, pură, de supraveghere permanentă a emoției. În momentul 27, Aleixandre se afirmă ca un poet « cult », care a asimilat influența parnasianismului, a simbolismului și a liricii de limbă engleză, în special Keats și Poe. Preocuparea principală pare a fi aceea pentru cuvîntul exact, esențial. Dar structura barocă iese curînd la iveală: tumultul interior abia bănuit în primele poezii se accentuează, își face loc un tremur de insatisfacție și de angoasă, se dezvăluie tot mai complet o viziune telurică a universului. Aleixandre este cel mai baroc dintre poeții grupului 27.

Titlul volumului din 1935, *La destrucción o el amor* — *Distrugerea sau iubirea* — este semnificativ pentru viziunea fundamental romantică a lui Aleixandre: sînt echivalate două noțiuni considerate de obicei contrarii. Iubirea nu este numai izvor de viață, putere creatoare inepuizabilă ce stăpînește întreg universul *(Amor che muove il sole e l'altre stelle)*, ca în Renaștere, ci și o forță destructivă, înfrățită permanent cu moartea. Aleixandre se află mereu în căutarea unor realități profunde. Scena universului său e luminată parcă de niște raze X care îi descoperă trăsăturile invizibile cu ochiul liber, mai adînci, mai adevărate. Pătrundem într-o lume spectrală, vedem « distrugerea », degradarea noastră fiziologică, aspectele macabre ale vieții. Poetul e chinuit de gîndul propriei sale distrugeri. Viziunea lui Aleixandre se înrudește cu viziunea onirică a suprarealismului și cu viziunea hipnotică, halucinantă a lui Quevedo. Volumul *Umbra paradisului* din 1944 completează universul lui Aleixandre cu o viziune paradiziacă. Se poate spune că și Guillén are despre lume o viziune paradiziacă; dar în vreme ce paradisul lui Guillén este fericita actualitate a vieții, plenitudinea și armonia lumii, mereu virgină ca în prima zi a creației, în paradisul lui Aleixandre accesul omului este interzis. E un paradis patetic, privit cu durere nostalgică. Numai poeții îl pot întrezări timp de o clipă, fiindcă sînt « îngeri izgoniți ». Ei pot evoca această lume paradiziacă, în care elementele naturii — rîul, cerul, marea, ziua, noaptea, insulele, iubirea — iradiază o frumusețe pură și virginală, ca făpturile nude dintr-o lume recent creată, care primește pentru prima dată « sărutarea luminii ». Numai poeții își pot aminti cu nostalgie ce era iubirea și ce era moartea în paradisul pierdut, numai ei îi pot sugera frumusețea. Paradisul este văzut ca vîrsta de aur a omenirii și vîrsta copilăriei omului. Prin compensație, iubirea este văzută ca un paradis: impetuoasă ca și creația începuturilor, frumoasă și fragedă ca și copilăria. Iubirea este, în acest paradis, singura formă a morții. Consecința extremă a acestei viziuni este volumul *Nacimiento último*. Nașterea « ultimă » înseamnă « nașterea prin moarte, nașterea definitivă ». Este o viziune de dincolo de mormînt. Panteismul iubirii capătă aici formele cele mai profunde și mai patetice din întreaga operă a lui Aleixandre.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Întrucîtva asemănător cu Aleixandre este Dámaso Alonso, conştiinţă solitară şi martirizată. Plînsetul îndurerat, strigătele de disperare şi accentele de mînie din poemele sale amintesc de disperarea lui Alberti din volumul de tinereţe *Cal y canto* şi de agonia din unele poezii ale lui Aleixandre. În tinereţe, Dámaso Alonso s-a afirmat mai mult ca filolog şi critic literar decît ca poet (deşi volumul lui de debut a fost o apariţie esenţială pentru afirmarea grupului). Valorificarea lui Góngora a fost făcută deopotrivă de umanistul cu pregătire filologică şi de poetul capabil să re-creeze lumea lui Góngora. Aceste două calităţi se conjugă într-o capacitate rară de valorificare artistică a literaturii. Dámaso Alonso a ştiut să-l vadă pe Góngora cu ochi de artist, şi la fel reînvie toate operele literare pe care le interpretează. Poezia ne oferă, cred, cheia personalităţii lui Dámaso Alonso. Sub seninătatea umanistului care cercetează literatura trecutului se ascunde o lume de insatisfacţii şi angoase. Echilibrul este instabil. E un echilibru baroc aflat sub enorme presiuni ameninţătoare.

Deplina sa afirmare ca poet are loc abia după războiul civil, cînd amărăciunea, angoasa şi moartea îşi fac loc tot din ce în ce mai insistent în poezia lui Alonso. « Aş vrea să mor în bătaia vîntului/ aşa cum marinarii mor în largul mării », începe unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale. Tonul este în general aspru, grav, adeseori chiar iritat, sarcastic, ca în acest brutal început al poemului *Noapte albă*: « Madridul este un oraş de peste un milion de cadavre ». Titlul volumului este şi el grăitor în acest sens, avînd puternice rezonanţe biblice: *Fiii mîniei*. În acest dramatic « jurnal intim » (subtitlu) poetul se înfăţişează teribil de singur şi îşi contemplă lucid propria mizerie. Dámaso Alonso e un poet al mîniei şi al angoasei singurătăţii, un « dezrădăcinat », cum el însuşi se caracterizează. Poezia lui descinde din lirica angoasată a lui Unamuno, de la care împrumută unele accente de disperare şi imprecaţie. La fel ca Unamuno, Alonso îşi disecă sufletul, se confesează tragic, conştient atît de grandoarea, cît şi de mizeria condiţiei umane. Singura salvare a omului este recuperarea capacităţii de a iubi.

Cei mai tineri poeţi ai generaţiei de la 1927 sînt trei andaluzi de factură romantică: Cernuda, Altolaguirre şi Prados. Luis Cernuda (care a fost student al lui Salinas la Universitatea din Sevilla) debutează cu versuri de arhitectură savantă, cultivînd răceala culterană a şcolii andaluze din epoca de aur. Primul volum are un titlu neoclasic: *Profilul aerului* (1925). Sufletul său este însă profund romantic. Titlul volumului antologic din 1936, *La realidad* y *el deseo (Realitatea şi dorinţa)*, este definitoriu pentru poezia lui Cernuda. El exprimă drama intimă a omului aşa cum a văzut-o romantismul: realitatea şi dorinţa se înfruntă neîncetat, şi din această înfruntare se naşte poezia. Poetul doreşte în afara limitelor concretului: realitatea, însă, i se oferă inevitabil concretă şi limitată. Dorinţa nu se poate realiza niciodată deplin; există întotdeauna o dezamăgire, fiindcă pe lîngă satisfacerea dorinţei, realitatea reprezintă şi o limitare a ei. Fiinţa umană, neînsemnată în sine, se înalţă sublim într-un zbor al dorinţelor sale imense. Lumea este un fum al amăgirilor, sau, cum spune Guillén, *el mundo cabe en un olvido* — « lumea încape într-o uitare ». Nefericirea omului, destinul său trist, acela de a fi « întrebare fără răspuns », « frunză fără creangă », provine din disproporţia dintre slăbiciunea mijloacelor de care dispune şi vastitatea dorinţelor care îl stăpînesc: « Într-o zi a înţeles că braţele/ îi erau făcute din nori/ cu braţe de nori e imposibil/ să strîngi la piept un trup, o fericire. »

Sentimentul singurătăţii depăşeşte limitele individului şi invadează totul. Dar tocmai aici este miracolul poeziei. Singurătatea, care pare un gol insondabil (« gol instabil, fără zori şi fără asfinţit »), se transformă, prin prezenţa ei constantă în sufletul poetului, într-un « plin » capabil să umple propriul său gol: « Cum să te umplu, singurătate/ decît cu tine însăţi? ». În felul acesta, poezia singurătăţii, în loc să lase sufletul sfîşiat, pustiu, îl consolează cu un sentiment de melancolie luminoasă, de

« singurătate activă », care poate vindeca rănile pe care tot ea le-a provocat mai înainte. Şi apoi această singurătate nu este totală, fiindcă intervine uitarea. Viziunea lui Cernuda se completează: lumea nu este numai un presentiment, ci şi o uitare, nu numai o pre-realitate, ci şi o post-realitate. Iubirea are « culoarea uitării ». Poetul are o « singură dorinţă: o dorinţă de dragoste şi de uitare ». Dar drumul nu s-a sfîrşit: ultima formă a uitării este să uiţi propria uitare: « Uitarea se află în uitare/ precum o iubire în altă iubire (. . .) «aş vrea să-mi smulg din piept o umbră, să uit o uitare. »

După războiul civil, Cernuda se exilează, mai întîi în Anglia, apoi în Mexic. Vechile teme romantice de pînă acum: dragostea, nostalgia, singurătatea, frumuseţea efemeră şi trecerea implacabilă a timpului capătă intensităţi noi şi note tragice. Se accentuează nostalgia după paradisurile pierdute: primul este Andaluzia natală, al doilea este un paradis păgîn: Grecia antică, a timpurilor cînd înflorea libertatea şi frumuseţea, cînd viaţa nu era un delir « sumbru » ca în zilele noastre, ci un vis fericit, cînd, aşa cum o evocă Cernuda, « oamenii erau atît de fericiţi, încît adorau frumuseţea în plenitudinea ei tragică ». « M-a rănit Apollo » spusese Hölderlin la întoarcerea din voiajul făcut în sud, fără să ajungă la Mediterana. Rănit de Apollo este şi Cernuda, care lîncezeşte după paradisul Greciei păgîne. Lectura lui Hölderlin (din care şi traduce) probabil că l-a apropiat şi mai mult de această lume.

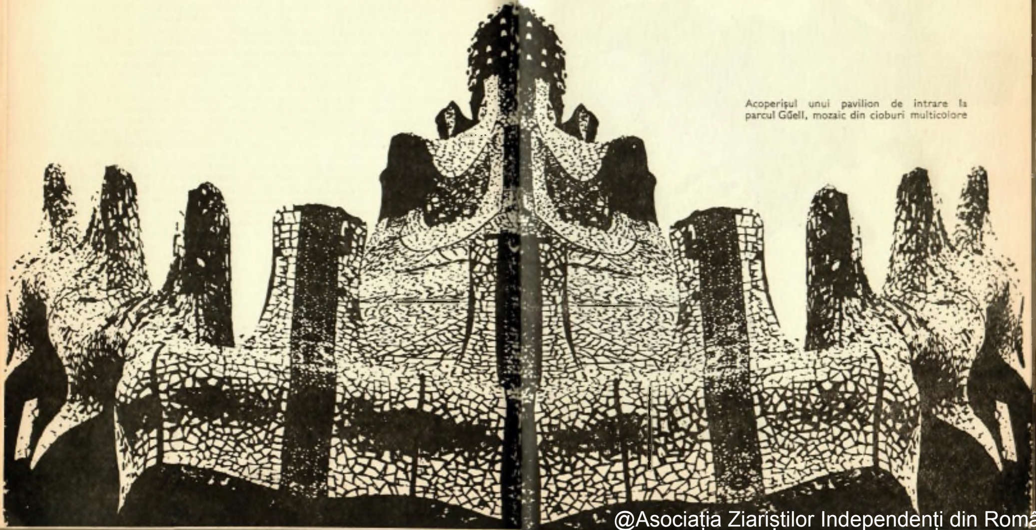
Asemănătoare poeziei lui Cernuda, fără a avea însă intensitatea tragică a acesteia, sînt poemele lui Altolaguirre şi ale lui Prados. Manuel Altolaguirre debutează cu poeme moderniste influenţate de Juan Ramón Jiménez. Titlul primului volum e încărcat de reminiscenţe gongorice: *Soledades juntas — Singurătăţi împreunate*. El însuşi îşi aprecia opera ca pe o soră mai mică a operei lui Salinas. Este o poezie plină de graţie andaluză, o poezie fină, tandră. S-a spus sugestiv despre Altolaguirre că este un poet al norilor, consideraţi ca simbol al lucrurilor vagi, aeriene, fugitive şi himerice. Altolaguirre are, cum singur spune, « gustul himerelor cordiale ». Acelaşi ton intim, aceeaşi stilizare delicată ca la Guillén şi Salinas.

Poezia lui Emilio Prados se distinge printr-o mare muzicalitate, o arhitectură de cristal şi prin bogăţia metaforelor inspirate. Lorca l-a numit « vînător de nori », iar Juan Ramón Jiménez i-a spus « rătăcitorul ». Tema marină, ca şi la Alberti, ocupă un loc central în opera lui Prados. Poezia exilului este plină de nostalgie după Andaluzia şi în special după Málaga, în care poetul vede, ca şi Cernuda, un paradis pierdut. Tristeţea capătă aici accente sumbre. Ultimele poezii sînt un monolog solitar înfiorat de gîndul morţii şi de cufundarea în uitare, departe de ţară, adevărată obsesie tragică a condiţiei de exilat.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

GAUDI

UN PRECURSOR AL ARTEI CONTEMPORANE



Acoperișul unui pavilion de intrare la parcul Güell, mozaic din cioburi multicolore

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Drumuri stelare: Sagrada Familia, detaliu transpus în tehnică lineară

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Gaudi și natura

. . . « Uneori, ne spunea Eugenio d'Ors, trebuie să mărturisesc că nu mă pot gîndi fără spaimă la destinul bietului nostru neam, obligat să susțină cu echilibrul său atît de precar greutatea, grandoarea și gloria acestor două anomalii sublime: poezia maragalliană și Sagrada Familia ».

Opera lui Maragall îi apărea lui Eugenio d'Ors ca fiind nota cea mai ascuțită și mai stridentă a romantismului latin, deci implicit a întregului romantism, tot atît de « dezorbitată » ca și creația lui Gaudi. Și una și alta nu pot fi înțelese dacă nu sesizezi din ce nemăsură fundamentală au ieșit, dacă nu știi (în cazul Sagradei Familia) ce imbold, în afara oricăror proporții umane, i-a dat naștere.

« Trebuie să-ți dai seama pînă unde poți merge prea departe » arunca poetul butada. Și în Catalonia e important să ști întotdeauna pînă unde poți merge prea departe. Acesta e tocmai procesul oricărei creșteri. Așa se formează vegetalele și tot ceea ce trăiește prin expansiune dinamică și atracție a elementelor similare plecînd de la aceleași germene. Și tot astfel Sagrada Familia s-a născut dintr-o viziune nemăsurată și dintr-un lent și dificil mecanism constructiv. Să încercăm numai a ne închipui ce ar fi trebuit să fie catedrala, odată terminată, cu dimensiunile imense ale ansamblului, cu candelabrele uriașe arzînd zi și noapte, cu fîntînile arteziene, cu vuietul neîntrerupt al vîntului prin cele douăsprezece clopotnițe, cu muzica revărsîndu-se spre străzi, cu îngerii rotindu-se într-o mișcare de lentă grandoare pe cer, totul într-un neverosimil amestec al culorilor, căci să nu uităm, chiar cele mai mici detalii trebuiau să fie policrome, la fel ca în templele Greciei!

Gaudi nota în jurnalul său, în 1878: « Arta înseamnă frumosul, frumosul înseamnă viața pe care numai culoarea o poate exprima . . . ornamentarea a fost, este și va fi colorată . . . cînd e vorba de lumea minerală, vegetală, animală, de cer sau de pămînt totul poartă pecetea individualității datorită contrastelor de culoare. Iată de ce trebuie să policromăm orice element arhitectonic. Culoarea vie va dispare poate, dar timpul va aduce cu sine noblețea și prețiozitatea patinei. Soarele este marețul zugrav al pămînturilor mediteraneene. Și să nu uităm niciodată în fața răceli neprimitoare a unui edificiu abia terminat, căldura îmbibată de aur vechi a pietrelor patinate ». Asemănătoare cu viziunea lui Maragall, aceea a lui Gaudi

pleacă de la Catalonia și ajunge la Catalonia, el însuși nefiind implicat decît în calitate de meșter. Finalitatea nu consta pentru Gaudi în realizarea unei opere de artă ci în a construi Catalonia prin Catalonia. *Sagrada Familia* trebuia să însemne expresia geniului, a vitalității oamenilor de pe mănosul pămînt catalan . . . « Întregul ansamblu, scria Ricardo Opisso, cheamă în conștiință explozia unei zile de primăvară . . . »

Introducere la o arhitectură fantastică

Ca toate geniile, Gaudi nu poate fi încadrat între limite fixe; el a făcut din arhitectură o expresie a adevărului, care constituie în același timp un mod de a fi; inspirația lui fiind izvorîtă din solitudine.

El a afirmat între primii preeminența arhitecturii în artă, fiindcă organizarea spațiului dă calitatea celorlalte forme de expresie.

Și tot el a știut primul să impună « supremația autorului » pînă la cel mai mic detaliu și să gîndească raportul între obiect și ceea ce-l înconjoară.

Arhitectura reprezenta pentru el sinteza tuturor artelor, iar arhitectul « un vizionar clar-văzător »; doar el poate îndeplini și împlini « opera de artă totală ».

În concepția lui, tratarea maselor trebuie să fie plastică și inseparabilă de ideea ornamentului, așa cum forma este simbolul funcțiunii și în acest sens Gaudi nu este de loc un arhitect funcționalist, autor al unor « mașini de locuit ».

Totul trebuie să se plieze spiritului inventiv, și pentru Gaudi doar universul poetic este locuibil, doar el permite imaginației să se manifeste. Deschide o fereastră spre acel vis fascinant care-l determină pe Dali să scrie în « Femeia invizibilă »:

« Nici un efort colectiv n-a reușit să creeze o lume de vis atît de pură și de tulburătoare ca aceste construcții « modern style » care, la marginea arhitecturii, constituie, ele singure, veritabile realizări de dorințe întruchipate, unde cel mai violent și mai nud automatism trădează, în mod dureros, ura pentru realitate și nevoia de refugiu într-o lume ideală, așa cum se petrece poate în crizele adolescenței ».

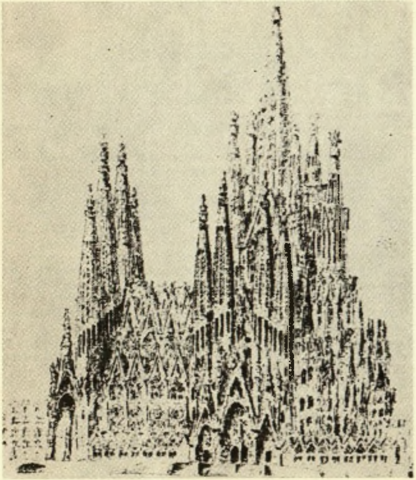
Gaudi este în general asociat « stilului—1900 »; trebuie să nuanțăm însă, el nu e propriu zis un arhitect al acestui stil. De fapt e mai aproape de stilul mudejar, o parte din opera lui continuînd tendințele istorice proprii arhitecturii spaniole.

Gaudi a început să construiască înainte de afirmarea « stilului 1900 » și a supraviețuit declinului acestuia în restul Europei.

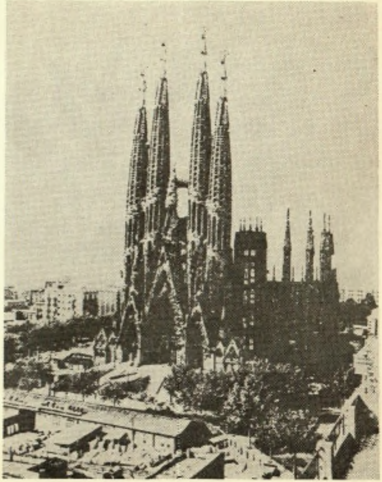
Dacă arhitectul catalan a urmat anumite teme din Modern Style, el n-a făcut din ornament un principiu conform căruia obiectele trebuie să fie « îmbrăcate » pentru plăcerea ochiului; niciodată ornamentul nu determină forma.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sagrada Familia, desen în peniță executat în 1915 de un asistent al lui Gaudi, arhitectul Juan Rubio.

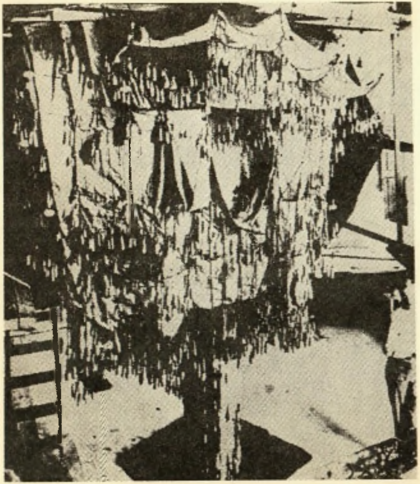


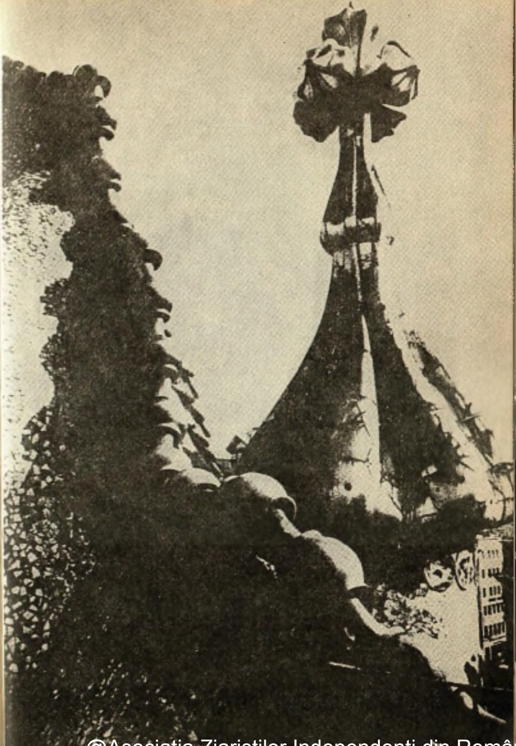
Sagrada Familia, atît cît s-a realizat din proiectul lui Gaudi.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Înainte de a desena, Gaudi experimenta îndelungat asupra machetei. Fotografia a fixat această structură în cursul devenirii ei, după ce timp de zece ani Gaudi și ajutorul său, arhitectul Berenguer, au elaborat-o.





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« A trata construcția într-o manieră naturalistă, înseamnă s-o concepi în așa fel încît să fie expresia forțelor ce acționează în ea », scrie Gaudi. Și chiar așa procedează ; adaptează materialele tradiționale exigențelor unui stil personal. Elementele constructive sînt asimilate sistemului decorativ și fac parte dintr-un tot organic. El însuși spune că «organizarea spațiului nu înseamnă doar a construi structuri, ci și a le acoperi, a le face să trăiască și să-și piardă din materialitate, înseamnă spiritualizarea lor printr-o ornamentație care trăiește ».

Entuziasmul lui Gaudi pentru naturalismul formelor este nemăsurat; pentru el nu există altă transcendență decît aceea conținută de substanța însăși, hrănită de mănosul pămînt catalan.

ROBERT DESCHARNES ȘI CLOVIS PRÉVOST

Detaliu din Portalul Credinței, transpus în tehnică lineară ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Poetica elenismului gotic la Sagrada Familia

. . . Aceste idei luminoase şi scăpărătoare (ce se referă la o comparaţie între literaturile clasice şi romantice), ni le-a expus Gaudi însuşi într-o discuţie memorabilă pe care am purtat-o, stînd în umbra catedralei Sagrada Familia ; nu vom uita aceste momente niciodată chiar dacă am mai avea de trăit o sută de ani ; şi tot aşa sperăm că peste secole, Catalonia îşi va aminti de viziunea nemaipomenită pe care Gaudi a avut-o despre această lume, de viziunea grandioasă pe care a realizat-o în pietre cimentate cu sîngele sufletului său.

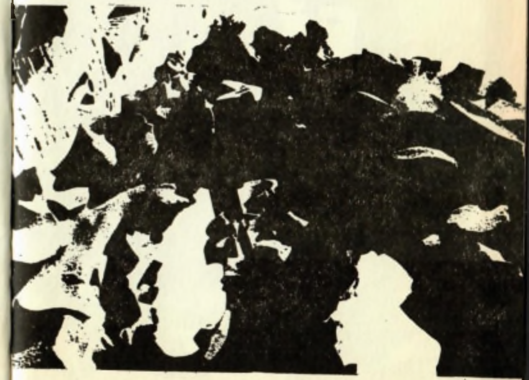
Orestia gotică

Vorbeam cu acel gînditor luminat din cîmpia Tarragonei ; spunea că atîta timp cît va vedea oameni murind, va crede în imortalitate : că-i plăcea să privească marea mai degrabă avînd picioarele pe pămînt, fiindcă astfel vedea două ceruri : unul al aerului şi altul al apei. Începînd deodată să vorbească despre arta greacă, unică artă pe lume, care este şi va fi întodeauna clasică, ajunse să spună (exprimînd ceea ce separă arta clasică de arta romantică în domeniul literaturii) — că Hamlet nu este decît un Oreste gotic ; Shakespeare n-a creat un personaj nou aşa cum mulţi o gîndesc ci a deformat viziunea antică, existentă deja în poezie şi în legendă . . . Oreste, asemenea unui templu grec răspîndeşte o lumină exterioară care străluceşte orbitoare de aproape şi de departe, aşa încît spectatorii, din fotoliile lor, îl văd pe scenă la fel cum navigatorii din largul mării zăreau templele pe munţii Greciei (ascultîndu-l pe Gaudi îi observam ochii albaştri ca nişte bile de sticlă ce pătrund peste tot, acele bile cu care se joacă copiii) ; Hamlet din contră, precum o catedrală gotică, este luminat din interior ; pentru a admira şi înţelege tragedia ce o poartă în el, trebuie să-l urmărim în ascunzişurile cele mai intime ale sufletului şi caracterului său, aşa cum urmărim în navele şi capelele catedralei, lumina brutală a zilei căzînd peste lămpile de ulei.

Exteriorizare greacă şi interiorizare gotică

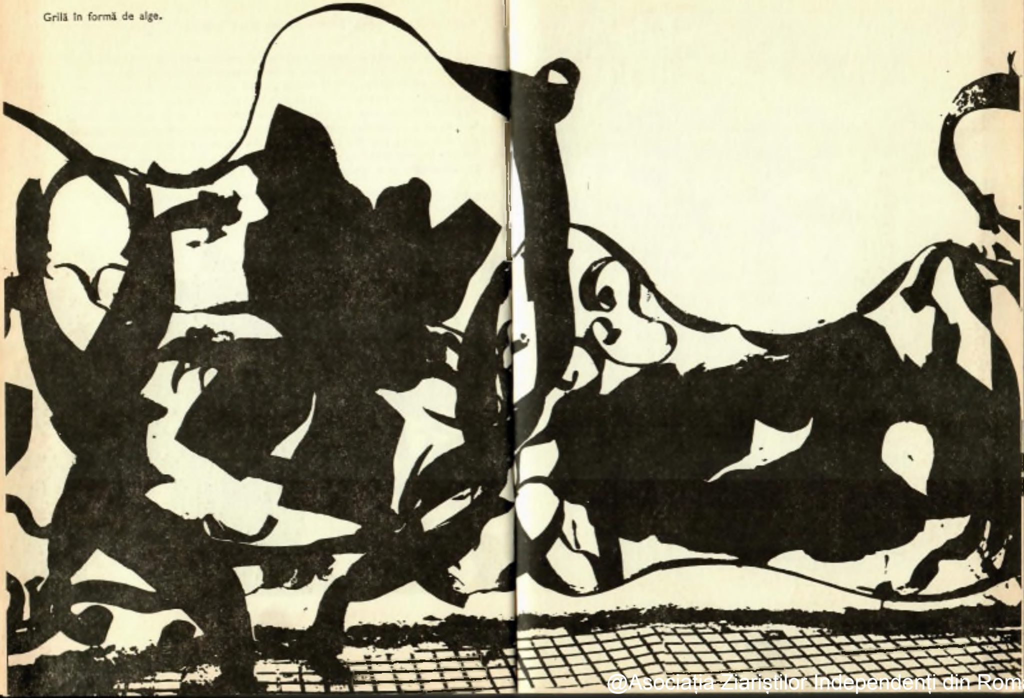
Îndoiala este expresia sublimă a lui Hamlet aşa cum este şi punctul culminant al « Orestiei » lui Eschil ; ea ar putea distruge comparaţia lui Gaudi între cele două personaje ale teatrului antic şi modern. Gaudi însă o întăreşte şi o completează. Dacă îndoiala lui Hamlet este asemenea unei catedrale plină de umbre şi lumină, îndoiala lui Oreste este ca lumina fulgerului paralizîndu-i pe cei care-l contemplă ; îndoiala lui e susţinută de propria-i determinare, precum templul grec de coloane, scăldat în lumina zilei fără ca vreo umbră să-i întunece sublimul. Aşa cum lumina fierbinte învăluie templul grec desenîndu-i contururile, îndoiala îl învăluie pe Oreste în momentul în care intervine ceva din afară ; e momentul decisiv al tragediei cînd

Detaliu, faţada Sagradei Familia, transpus linear



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Grilă în formă de alge.

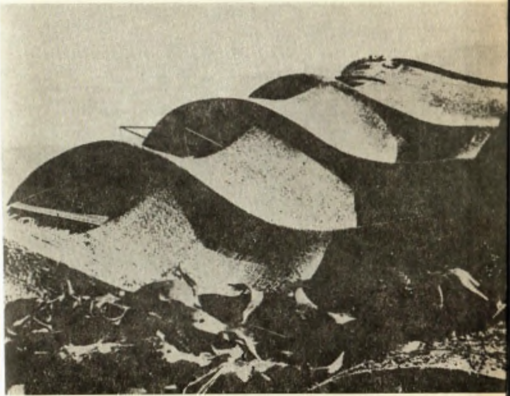


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sublimul orestian irumpe. Asemenea catedralei ce-şi are lumina în interior « dans son cœur qui est le chœur », îndoiala lui Hamlet se naşte din propriu-i suflet şi este permanentă. Şi astfel atît concepţia cît şi îndoiala lui Hamlet sînt deformări ale atitudinii orestiene. Tot aşa goticul nu este decît o deformare a spiritului clasic şi cu toate că, deformîndu-l, află o mai intensă expresie a elementului estetic vital, forma artistică nu e superioară celei eline, considerată de Gaudi ca unică.

În vreme ce clasicul înseamnă exteriorizare estetică iar goticul interiorizare (clasicul arată şi instruieşte, pe cînd goticul pare a propune taina şi reculegerea) — îndoiala exterioară şi strălucitoare a lui Oreste, devine îndoiala interioară şi

◀ Casa Millá, tavan vălurit



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nuanțată a lui Hamlet; această trecere dela formă la fond demonstrează întocmai ceea ce Gaudi afirma, comparînd tragedia antică și cea modernă cu templul clasic și catedrala gotică.

Marile orge din Barcelona

Despre Gaudi s-a spus că era un poet al pietrei, după cum s-ar putea spune că este și cîntărețul tăcerii implicate de arhitectură, și al vîntului care tăind înt -un fel neașteptat muchiile pietrelor și al zidurilor, dă sonorități atît de diferite de ale altor arhitecturi moderne contemporane, dar mai este muzician și pentru a fi conceput un sistem de clopote tubulare care prin intermediul unei claviaturi ar suna în toate clopotnițele templului, făcînd să izvorască melodii și armonii ce s-ar revărsa în toată Barcelona.

Wagner și Casa Milá

Casa Milá . . . în acest edificiu unic pare să se fi concentrat toată vitalitatea estetică a vremurilor trecute pentru a izbucni în mijlocul acestei răceli mortale a arhitecturii moderne care a găsit stiluri noi, dar n-a găsit sursa vieții.

« Crepusculul Zeilor » al lui Wagner și Casa Milá lui Gaudi seamănă avînd aceleași forme colosale și monstruoase, același ritm enorm și ondulant care topește linia și forma; opera lui Wagner conține, condensată, vitalitatea esențială a muzicii vechi, în contrast cu răceala mortală a muzicii moderne.

Geniul catalan

Evocîndu-l pe Gaudi și viziunea lui artistică, ne permitem să punem în lumină argumentele ce demonstrează că această deconsiderată Catalonie dă lumii giganții și genii, precum Gaudi. El singur poate fi simptomul viu și neîndoielnic al elanului și al plenitudinii unui popor; astfel de genii trebuie să fie legate firește de pămîntul ce l-a născut și format.

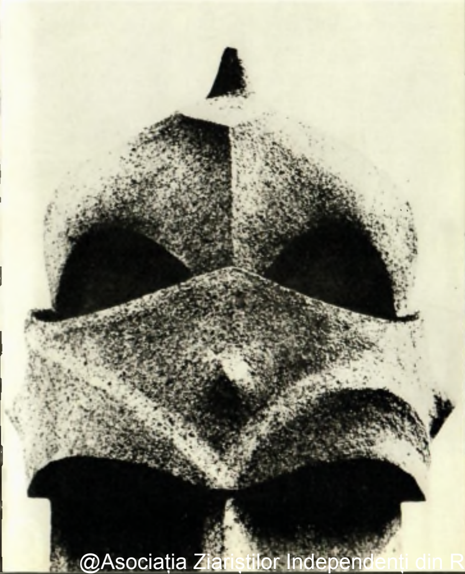
Atîta timp cît va exista testamentul în piatră al lui Gaudi, vom avea un martor mut al gloriei pămîntului nostru; și martorii muți sînt cei mai buni fiindcă nu tac niciodată; el va dovedi generațiilor viitoare că avem dreptate declarînd în fața lumii întregi că viziunea gaudiană este comparabilă cu poemele vedice ale Indiei, homerice ale Greciei, gotice ale Europei medievale.

El a înapoiat arhitecturii sentimentul vital, pierdut în întreaga lume și mai ales în țările plasate glorios în fruntea civilizației moderne.

Gaudi a fost considerat un tip cel puțin ciudat, din clipa în care a început Palacio Güell de pe calle Nueva, pînă cînd a pus ultima piatră la singura clopotniță terminată a Porții Nașterii; și asta se întîmpla cu cîteva ore înainte de-a ajunge la porțile morții, ce i s-au deschis la spitalul Santa Cruz; e ca și cum intrînd în eterna împărăție, ar fi încununat, cu un ultim gest, viața.

FRANCESC PUJOLS

GAUDI



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1. Cască oarbă, de fapt un cămin de tip maur.

2. Gardul din fier forjat al casei Vicens.

3. Coloanele de susținere și balustrada unui viaduct în parcul Güell.

4. Piatră germinatoare, *Sagrada Familia*, fațada Nativității.

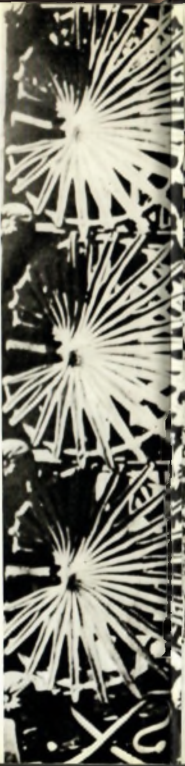
★

5. *Sagrada Familia*, scara spiralată a unui turn.

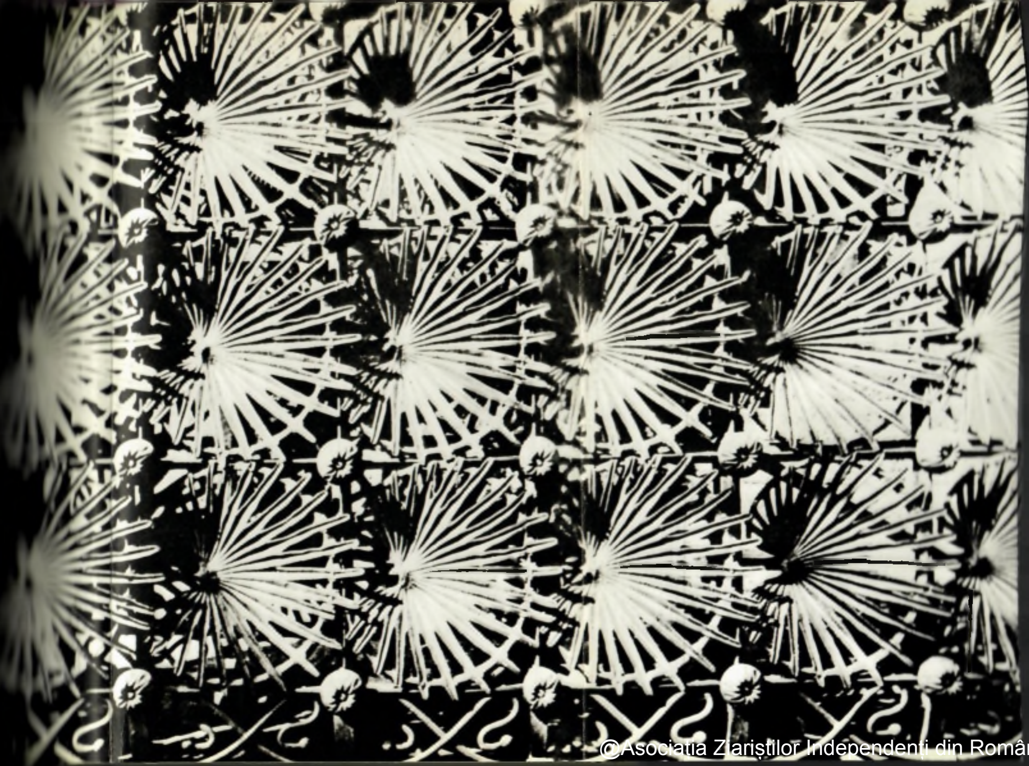
6. Arhivolta Portalului Carității, forme înstelate.

7.—8. Lanterna căminelor de pe acoperișul casei Milà.

9. Metamorfoze: în roca granuloasă, o vegetație cristalină.



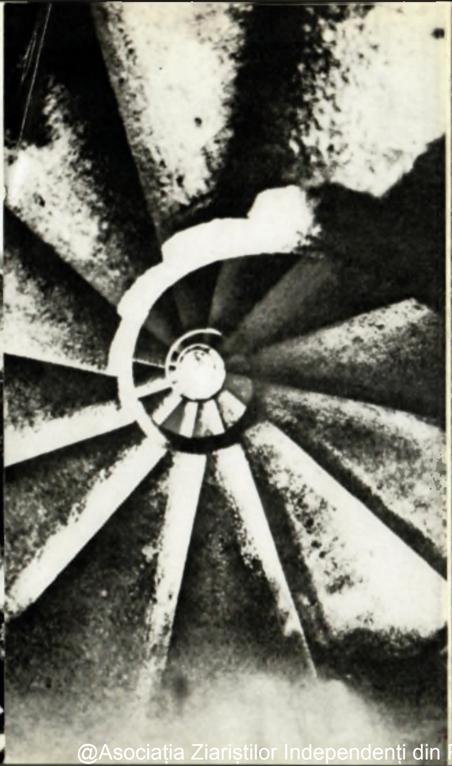
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



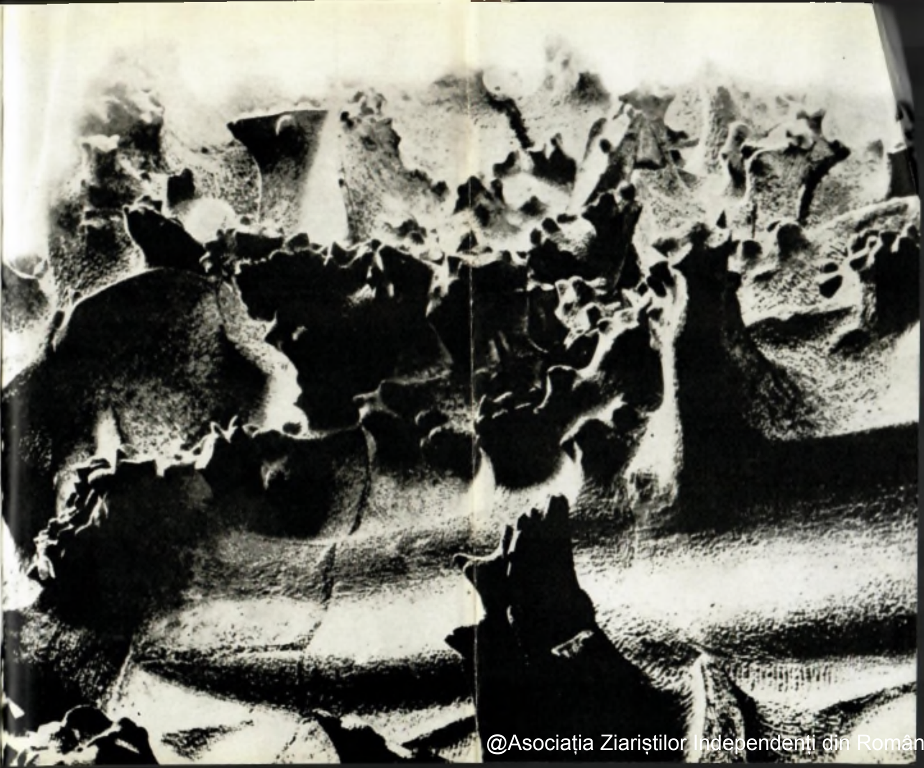
©Asociația Ziariștilor Independenți din România

3

4



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Goticul este o artă de formulă. El nu aduce nici o soluție veritabilă problemei de înălțare a navelor. Eu vreau să-i dau o viață pe care instrumentele de măsurat nu reușesc s-o atingă.

A învinge trei secole de arhitectură pare opera unui titan dar asta nu înseamnă că nu trebuie să încercăm.

Pentru început, să facem structurile dinamice! Schema tradițională gotică este un sistem mort. E ca o ființă omenească al cărei schelet în loc să susțină armonios diferitele părți ale corpului, e zdrobit de greutatea cărnii pe care trebuie s-o susțină și are nevoie de cîrje pentru a se sprijini.

« Arhitectul este omul sintetic prin excelență, dar el nu posedă încă înțelepciunea și intuiția infinită a îngerilor, singurii capabili să construiască o catedrală fără plan . . .

. . . Astfel că pentru a rezolva problemele spațiului, arhitectul trebuie să procedeze ca și cum ar escalada un munte; să se dăruiască efortului, disciplinei și chiar sacrificiului pentru a atinge un țel atît de înalt ».

ANTONIO GAUDÍ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A pretinde că vrei sau că poți împlini catedrala Sagrada Familia, într-un mod birocratic, rațional și fără geniu, înseamnă a trăda spiritul gaudian. E mai bine să rămînă așa, gigantică măsea cariată, bogată în fantastice soluții.

SALVADOR DALI

Este totuși un punct în lume unde miracolul baroc, sub formula 1900, s-a produs: este la Barcelona, cu arhitectura genialului Antoni Gaudí. Acolo spiritul, sigur de el, purtat la cea mai înaltă putere, ajutat și de o bogată știință tehnică, a reușit să supună materia capricioaselor și fantastelor sale speculații. Acolo poate să se facă admirat, triumfînd, ca un paradox, dar un paradox plenar realizat, un stil 1900 demn de a fi comparat cu alte stiluri din istoria stilurilor, și care nu-i numai de domeniul ipotezei, al reveriei sau al curiozității.

JEAN CASSOU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Pare că templul crește singur, asemenea unui arbore maiestuos; nu este o arhitectură ci poezie pură; nu pare a fi o construcție a oamenilor, e pămîntul însuși, piatra străduindu-se să-și piardă inerția, voind să semnifice, să compună imagini, reprezentări ale cerului și ale pămîntului; e murmurul însuși al pietrei ».

MARAGALL

Bach îmi dă lecții de mare arhitectură . . . Mozart cheamă iubirea prin puritatea, generozitatea, prin simplitatea iubirii lui. Ei sînt cei care ne ajută să trecem printre atîtea abjecții. Și, în fruntea acestor genii, îl așez pe Antonio Gaudi. . . . Dar geniul lui Gaudi va scăpa întotdeauna turiștilor . . .

JOAN MIRÓ

De cinci ori au trădat apologeții lui Gaudí, spiritul artistului: nu s-au apropiat de opera lui prin cele cinci simțuri. . .

Gaudi utilizează toate elementele sensibile; folosirea celor tactile, poate fi apropiată după mine, de experiențele Futurismului italian, care în aceeași vreme făcea primele încercări de introducere a tactilului în sculptură, prin planșele lui Boccioni.

Cei care n-au savurat prostul gust au trădat, lăsînd de o parte, cu bună știință, rolul fundamental pe care acesta îl joacă în opera lui Gaudí.

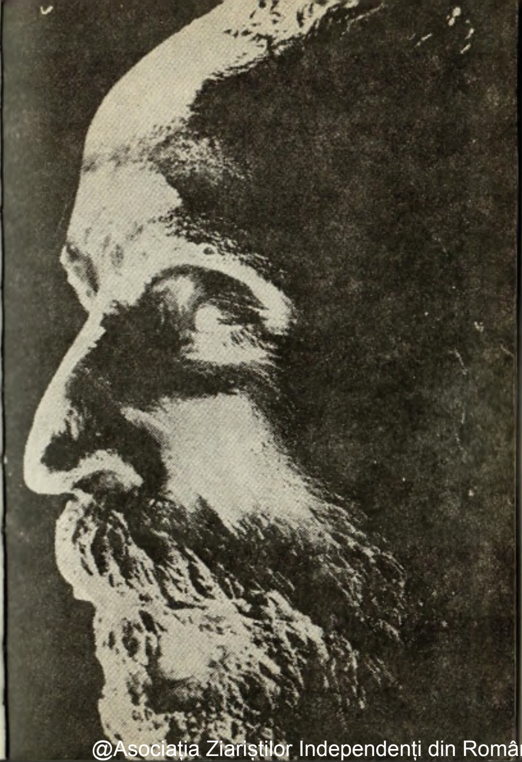
Printr-o eroare comună, prostul gust e considerat steril, ori, din contră, tocmai bunul gust are o acțiune nefertilă, devenind handicap al oricărei funcții creatoare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Singurul oraş spaniol în care exista un principiu de dezvoltare industrială era Barcelona. Gaudí îşi dă seama de contrastul dintre acest impuls modernist şi tradiţia spaniolă şi, catolic convins, nu-şi propune să descrie psihologia, ci să interpreteze vocaţia urbană. Templul Sagrada Familia, *la care lucrează de la 1891 pînă la moarte, vrea să exprime devoţiunea care urcă din oraşul întreg pînă la Domnul. « Răsare pe o bază neo-gotică şi, prin portaluri* Art Nouveau, *se termină cu pinacluri în stil cubist » (Collins). Ca şi catedralele gotice trebuie să reveleze, în mutaţia formelor, succesiunea generaţiilor şi a stilurilor: văzut în ansamblu, edificiul apare ca ceva care se desface sau se formează, are un ciclu temporal. Dar se fixează în spaţiu, cu massele urcînd vertical, cu inserţiile plastice şi coloristice. Nici un accent pe soluţiile tehnice, chiar dacă deschise şi foarte îndrăzneţe: tehnica e numai instrumentul, mecanica practicei ascetice. Gaudí e violent potrivnic raţionalismului civilizaţiei industriale: prin contrast, arta e iraţionalitate pură, tehnica ei este tehnica iraţionalului. Nu simbol, totuşi; simbolul e intelectualistic. Arhitectura lui nu vrea să fie religioasă, ci sacră: nu-l revelează pe Dumnezeu, îi oferă zbuciumul existenţial al omului, îi încredinţează cetatea, ca într-un celebru tablou al lui El Greco. Şi pentru acest motiv nu are conţinuturi profunde, se dăruieşte imediat şi total percepţiei: forma nu îmbracă, realizează structura; culoarea nu acoperă, se identifică cu forma. Prin această vizibilitate a expresiei, şi nu a impresiei, arhitectura lui Gaudí a fost, ca şi pictura lui Van Gogh şi Gauguin, una dintre rădăcinile Expresionismului.*

GIULIO CARLO ARGAN

În româneşte de MIRCEA SIMU



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

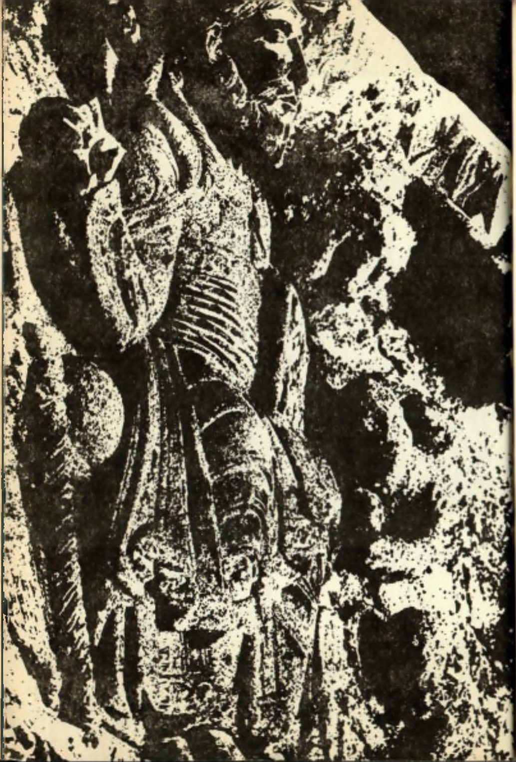
DE LA
TEATRUL
POETIC
LA
TEATRUL
BRUT

T. S. ELIOT

OMORUL ÎN CATEDRALĂ

piesă în două părţi şi un interludiu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



CORUL: Să ne oprim aici, în fața catedralei. Să așteptăm aici.
Primejdia ne-atrage? Poate știința că vom fi la adăpost ne-mpinge pașii
Spre catedrală? Dar ce primejdie mai poate fi
Acum pentru noi, sărmanele, sărmanele femei din Canterbury? ce năpastă
Pe care să n-o știm prea bine? nu-i vreo amenințare
Aici pentru noi, nici adăpost în catedrală. E poate presimțirea unei fapte
Pe care ochii noștri vor fi nevoiți să o cunoască — aceasta ne-a minat
Spre catedrală. Vom fi silite să purtăm mărturie.

De cînd octombrie cel auriu s-a stins într-un posomorît noiembrie,
Și merele au fost culese, strînse deoparte, iar țarina-a rămas desgolită, țepoasă
de-acele întunecate și ascuțite ale morții, în pustietate de ape și clisă
Anul cel nou așteaptă, respiră, adastă, șoptind în întuneric.
Pe cînd țăranu-și leapădă ghetele înnoroiate și își întinde mîinile spre foc,
Anul cel nou așteaptă și soarta își adastă întruparea.
Și cine își va mai întinde mîinile spre foc aducîndu-și aminte de sfinții Zilei
Morților,
Aducîndu-și aminte de sfinții și martirii care așteaptă? și cine își va
Întinde mîinile spre foc, renegîndu-și învățătorul? cine va sta la căldură
La gura focului, lepădîndu-se de învățătorul său?

Șapte ani și s-a sfîrșit vara,
Șapte ani de cînd ne-a părăsit arhiepiscopul,
El, dintotdeauna atît de blînd cu turma credincioșilor săi.
Dar bine nu va fi dacă se va reîntoarce.
Regele cîrmuiește, sau baronii conduc;
Am îndurat multe asupriri,
Dar mai mult am fost lăsați în voia noastră,
Mai mulțumiți dacă ni se dă pace.
Încercăm să ne ținem casa în ordine,
Negustorul, sfielnic și cumpănit, se străduiește să-și agonisească-un mic avut,
Iar țăranul se apleacă pe pămîntul lui, pămîntiu și el la față,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi e mai mulţumit să nu fie luat în seamă.
Acum însă mi-e teamă de tulburarea liniştitelor anotimpuri
Va veni iarna aducînd cu ea moarte dinspre mare,
Primăvara pustiitoare ne va bate în poartă,
Rădăcinile, vrejurile, ne vor înghiţi ochii, auzul,
Vara pedepsitoare va arde albiile rîurilor noastre,
Şi cei săraci vor aştepta un alt octombrie să se mistuie în sine.
Şi de ce ar mai aduce mîngîiere vara
Pentru rugurile toamnei, pentru ceţurile iernii?
Şi ce putem face în arşiţa verii
Decît să aşteptăm, în livezile pustiite, un alt octombrie?
O boală pogoară asupra noastră. Aşteptăm, aşteptăm.
Chiar şi sfinţii şi martirii-i aşteaptă pe cei care vor fi sfinţi şi martiri.
Soarta aşteaptă în mîinile Domnului, dînd trup celor lipsite de trup
Toate acestea, le-am văzut într-o rază de soare.
Soarta aşteaptă în mîinile Domnului, nu în mîinile dregătorilor
Care fac, unii binele, alţii răul, alcătuind planuri, străduindu-se să ghicească viitorul,
Fiecare cu ţelurile lui, care i se schimbă în mîini, după alcătuirile timpului.
Vino acum, binecuvîntat decembrie, dar cine ţi se va supune, cine te va păzi?
Se va mai naşte o dată Fiul Omului în ieslea învrăjbirii?
Pentru noi, sărmanele, nici o faptă nu-i cu putinţă,
Decît să aşteptăm, şi să purtăm mărturie.

(Intră Preoţii)

ÎNTÎIUL PREOT: Şapte ani, şi s-a sfîrşit vara.
Şapte ani de cînd ne-a părăsit arhiepiscopul.

AL DOILEA PREOT: Ce face arhiepiscopul, şi stăpînul nostru atotputernic, Papa,
Şi regele cel încăpăţînat, şi regele Franţei
În necontenite intrigi, şi lucrături,
În reîntîlniri, consfătuiri acceptate, sau pe care şi le refuză,
Întîlniri neduse pînă la capăt, sau nesfîrşit
Prelungindu-se, ici şi colo, prin Franţa?

AL TREILEA PREOT: Nu văd nimic statornic în ce ştiu să aşeze stăpînirile vremelnice,
Decît grosolănie, făţărnicie, şi înşelăciuni mereu repetate.
Regele cîrmuieşte, sau baronii conduc;
Cel puternic, cu-o mînă de fier, cel slab după pofta lui schimbătoare.
Toţi ascultă doar de-o singură lege: să dobîndească puterea, să şi-o păstreze,
Şi cel hotărît se foloseşte de poftele, de lăcomiile celorlalţi.
Iar slăbănogu-i sfîşiat chiar de ai săi.

ÎNTÎIUL PREOT: Şi nu se vor sfîrşi toate acestea
Pînă cînd cei săraci, în faţa porţilor,
Îşi vor fi uitat ocrotitorul, părintele lor în faţa Domnului, vor fi
Uitat că au avut un ocrotitor?

(Intră Heraldul)

HERALDUL: Slujitori ai Domnului, şi paznici ai templului,
Sunt aici să vă dau de ştire fără ocolişuri:
Arhiepiscopul este în Anglia la porţile cetăţii.
Am fost trimis înainte, de grabă,
Să vă înştiinţez şi pe cît cu putinţă,
Să faceţi pregătiri, ca să-l întîmpinaţi.

ÎNTÎIUL PREOT: Cum, s-a sfîrşit pribegia, lordul arhiepiscop
S-a împăcat cu regele? Şi ce-mpăcare poate fi
Între doi oameni mîndri? ce pace poate dăinui
Între ciocan şi nicovală? Spune-ne,
S-a terminat cu vrajbele mai vechi, şi zidurile superbiei
care îi despărţeau, s-au năruit? E pace sau război? Şi se reîntoarce
În linişte deplină, sau doar încrezător
În braţul Romei, în stăpînirea spirituală,
În pavăza îndreptăţirii sale, în dragostea poporului,
Dispreţuind ura şi pizma baronilor?

HERALDUL: Aveţi dreptate să nu fiţi încrezători din cale-afară.
Soseşte cu mîndrie şi durere, rostindu-şi drepturile,
Şi sigur, dincolo de-orice îndoială, de iubirea celor din popor,
Care-l întîmpină cu revărsări de mare bucurie,
De-o parte şi de alta-a drumului, aşternîndu-şi straiele sub paşii lui,
Şi presărîndu-i în cale frunzele şi florile tîrzii.
Pe străzile cetăţii nu mai poţi s-arunci un ac,
Iar calul său, cred eu, de-aici va rămîne fără coadă,
Căci fiecare fir va deveni relicvă sacră.
E într-un gînd cu Papa şi cu suveranul Franţei,
Care-ar fi vrut să-l ţină în regatul său.
Cît despre regele, stăpînul nostru — aici e altă vorbă.

ÎNTÎIUL PREOT: Dar iarăşi te întreb, e pace sau război?

HERALDUL: Pace, dar nu sărutul împăcării.
O cîrpăceală, dacă mă-ntrebaţi pe mine.
Şi dacă vreţi să ştiţi ce cred eu, lordul arhiepiscop
Nu este omul care să hrănească-acum iluzii,
Sau să-şi împuţineze, cît de cît, pretenţiile.
Şi dacă mă-ntrebaţi, eu cred că pacea aceasta
Nu e nici un sfîrşit, şi nici un început.
Şi toată lumea ştie că atunci cînd arhiepiscopul
S-a despărţit de rege, i-a spus regelui,
Stăpîne- -a spus- plec din faţa ta ca de la unul
Pe care nu-l voi mai vedea în viaţa aceasta.
Ştiu asta, vă încredinţez, din gurile unor supuşi;
Părerile sînt împărţite, ce-o fi vrut să spună,
Dar nimeni nu mai crede că-i vreo prevestire-a bine.

(Exit)

ÎNTÎIUL PREOT: Mi-e teamă pentru-arhiepiscop, mi-e teamă pentru Biserică,
Ştiu bine că trufia hrănită de-o îndestulare neaşteptată
E tot mai aţîţată de tot ce-i stă împotrivă.
L-am văzut lord Cancelar, şi linguşit de rege,
Temut sau chiar iubit de toţi curtenii, fiecare-n felul lui, fără măsură,
Dispreţuit şi dispreţuitor, întotdeauna singuratec,
Şi niciodată unul dintre ei, mereu nesigur;
Mîndria sa hrănindu-se din propriile-i virtuţi,
Mîndrie care-şi trage viaţă din nepărtinire,
Mîndrie care-şi trage hrană din mărinimie,
Urînd puterea oblăduită de şiretlicurile seculare,
Şi căutînd supunerea numai în faţa Domnului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Şi dacă regele-ar fi fost mai mare, sau mai slab,
Poate şi lucrurile-ar fi stat altfel cu Thomas.

AL DOILEA PREOT: Şi totuşi stăpînul nostru s-a înapoiat. Stăpînul nostru a revenit printre ai săi.
Am aşteptat destul, de la un decembrie la alt întunecat decembrie.
Arhiepiscopul va sta în fruntea noastră, risipindu-ne desnădejdea şi îndoielile.
Ne va spune ce trebuie să facem, ne va da porunci, ne va-nvăţa.
Stăpînul nostru s-a împăcat cu Papa, şi de asemenea cu riga Franţei.
De acum avem un sprijin sigur, simţim pămîntul sub picioare
În faţa veşnic schimbătoarelor maree ale vrajbelor dintre baroni şi lorzi.
Stînca Domnului ne sprijină paşii. Să-l întîmpinăm pe arhiepiscop cu mulţumiri din inimă.
Stăpînul nostru, arhiepiscopul, se întoarce. Şi cînd revine arhiepiscopul
Orice îndoială ni se risipeşte. Deci să ne bucurăm,
Îmi spun bucuria, şi îl întîmpin cu faţa luminoasă.
Sînt supusul păstorului meu. Să-i urăm bun venit arhiepiscopului nostru.

AL TREILEA PREOT: Spre bine, sau spre rău — să se-nvîrtească roata.
Roata a stat nemişcată în aceşti şapte ani, şi nu a fost bine.
Spre bine sau spre rău, să se-rotească acum roata.
Căci cine poate şti ţelurile binelui şi răului?
Pînă cînd se vor potoli gîlcevitorii,
Şi poarta dinspre stradă se va fereca,
Şi fiicele-armonici vor vorbi în şoaptă.

CORUL: Cetatea noastră nu-i dăinuitoare, popasul nostru nu ne dă răgaz.
E un vînt rău, sînt rele vremurile, nesigur e cîştigul şi neîndoielnică-i primejdia.
O, tîrzie, tîrzie, tîrzie, tîrzie-i vremea, tîrzie, prea tîrzie şi anul putrezeşte;
E vîntul rău şi marea e amară, şi cenuşiu e cerul, de cenuşe, de cenuşe.
O, Thomas întoarce-ţi paşii, păstorule întoarce-te spre Franţa.
Întoarce-ţi paşii. Repede. De grabă. Lasă-ne să ne stingem în linişte.
Soseşti în mijlocul uralelor, soseşti cu bucurie, dar soseşti aducînd moartea la Canterbury;
Năpastă asupra casei, năpastă asupra ta, năpastă asupra lumii.

Nu vrem să se mai întîmple ceva.
Şapte ani am trăit în linişte,
Am izbutit să nu fim luaţi în seamă,
Trăind, şi numai pe jumătate trăind.
Au fost asupriri şi desfrînări,
A fost sărăcia şi lipsa de cumpătare,
Au fost nedreptăţi mai mici.
Şi noi am continuat să trăim,
Trăind şi numai pe jumătate trăind.
Uneori rămîneam fără hrană.
Uneori toamna-i îmbelşugată,
Cîte un an este un an de ploaie,
Altul e un an de secetă,
În cîte un an culegem multe mere,
Într-un alt an nu se coc prunele.
Şi cu toate acestea trăim mai departe,
Trăind şi numai pe jumătate trăind.
Am ţinut sărbătorile, ne-am rugat la liturghie,

Am fermentat berea şi vinul,
Am strîns lemne pentru iarnă,
Am tăifăsuit în faţa focului,
Sau la colţurile de stradă.
Am vorbit nu întotdeauna în şoaptă,
Trăind şi numai pe jumătate trăind.
Am văzut oameni născîndu-se, murind, împreunîndu-se,
Am trăit certuri de tot felul,
Am fost apăsaţi de biruri,
Am cunoscut rîsul şi vorbele rele,
Unele dintre fecioarele noastre s-au făcut nevăzute
Fără să dea socoteală, sau fără să poată da socoteală.
Cu toţii ne-am trăit spaimele,
Zbătîndu-ne fiecare în umbrele noastre, în spaimele noastre tăinuite.
Acum însă o mare spaimă a coborît asupră-ne, o spaimă nu a unuia ci a multora,
O spaimă ca naşterea şi ca moartea, cînd întîlnim naşterea şi moartea
Într-un gol deoparte de orişice. Ne
este frică cu o frică pe care nu o putem şti, căreia nu-i putem face faţă, pe care nimeni n-o înţelege,
Şi inimile ni se frîng, mintea noastră-şi leapădă pielle cum ceapa îşi leapădă foile, ne pierdem de noi înşine, ne pierdem
În cea de pe urmă spaimă pe care nimeni n-o înţelege. O, Thomas, Păstorule,
O, Thomas, stăpîne, părăseşte-ne, lasă-ne liniştii noastre, în vieţile noastre umile şi păcătoase, lasă-ne, nu ne cere
Să stăm nemişcaţi cînd casa noastră se năruie, să privim năpasta pogorîndu-se asupra păstorului nostru, năpasta asupra lumii.
Păstorule, neclintit, şi care-ţi cunoşti soarta, fără de spaimă în mijlocul umbrelor, ştii tu ce ne ceri nouă, ştii cu ce înseamnă
Pentru oamenii de rînd să fie atraşi în alcătuirile soartei, pentru oamenii de rînd care-şi trăiesc vieţile lor de rînd,
Ce înseamnă pentru mintea oamenilor de rînd să privească cum li se năruie casa, cum se prăbuşeşte stăpînul lor, cum se năruie lumea?
O, Thomas, Păstorule, lasă-ne, pleacă din posomorîtul Dover, întinde-ţi pînzele către Franţa. Thomas, Păstorul nostru, păstorul nostru chiar şi în Franţa. Thomas, Păstorule, întinde-ţi pînzele albe între cerul de cenuşe şi marea amară, lasă-ne, pleacă spre Franţa.

AL DOILEA PREOT: Frumos vă şade să vorbiţi astfel în clipa asta!
Femei fără de minte, cîrtitoare.
Nu ştiţi că bunul nostru lord arhiepiscop
Soseşte poate dintr-o clipă într-alta?
Mulţimea-l întîmpină cu strigăte de lumină,
Iar voi orăcăiţi ca broaştele-n copaci;
Dar broaştele măcar le poţi găti şi da la masă.
Oricare v-ar fi spaimele, de orice v-aţi teme,
Vă cer măcar să vă mai luminaţi la faţă
Şi să-l primiţi cu dragoste pe bunul nostru preot.

(Intră Thomas)

THOMAS: Pace vouă. Lăsaţi-le să vorbească după spaimele lor.
Spun adevăruri mai mari decît ştiu ele şi mai presus de înţelegerea voastră.
Căci ele ştiu şi nu ştiu ce înseamnă să făptuieşti şi să înduri.
Ştiu şi nu ştiu că fapta-i suferinţă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi suferinţa-i făptuire. Şi nici cel care făptuieşte nu îndură,
Şi nici cel care îndură nu făptuieşte. Însă amîndoi sunt cuprinşi
Într-o înfăptuire veşnică, într-o răbdare fără de sfîrşit
Căreia toţi trebuie să i se supună pentru ca să poată fi voită
Pe care toţi trebuie s-o îndure ca s-o poată dori,
Pentru ca alcătuirea să dăinuie, căci alcătuirea aceasta-i fapta
Şi suferinţa, pentru ca roata să se poată roti, şi totuşi
Deapururi să rămînă nemişcătoare.

AL DOILEA PREOT: O stăpîne, iartă-mă. Nu te-am auzit venind,
Furat de sporovăiala acestor femei fără minte.
Iartă-ne stăpîne, căci ţi s-ar fi cuvenit o mai bună primire
Dac-am fi fost din vreme pregătiţi.
Însă tu ştii, stăpîne, că şapte ani de aşteptare,
Şapte ani de rugăciune, şapte ani de goliciune lăuntrică,
Ne-au pregătit mai bine inimile pentru sosirea ta,
Decît ar fi putut fi-împodobit oraşul în şapte zile.
Dar am să dau poruncă să se aprindă focul în iatacurile tale
Să stingă gerul acestei ierni britone,
Căci eşti deprins acum cu-o vreme îmblînzită.
Îţi vei găsi iatacurile întocmai cum le-ai părăsit.

THOMAS: Şi am să caut să le las în ordine, aşa cum le găsesc.
Vă sunt mult recunoscător pentru osîrdia voastră.
Dar astea-s lucruri mici. Puţină-i pacea aici, în Canterbury
Cît timp avem duşmani fără de pace-n jur.
Episcopi răzvrătiţi la York, Londra şi Salisbury,
Abea aşteptau să ne oprească orice cuvînt,
Şi-au presărat spioni dealungul coastelor, şi mi-au trimis întru întîmpinare
Soli plini de-o ură adîncă împotriva mea.
Dar, mulţumită Domnului, aflînd de planurile lor
Eu mi-am trimis mesajele în altă zi,
Şi am trecut cu bine marea, iar la Sandwich
I-am întîlnit pe Broc, Warenne şi pe comitele din Kent,
Chiar cei ce se juraseră să-mi aibe capul,
Şi numai John, Decan de Salisbury,
Mai temător de bunul renume-al regelui, ridicîndu-şi glasul
Şi condamnînd trădarea, le-a oprit braţul. Astfel, o vreme,
Mai suntem teferi.

ÎNTÎIUL PREOT: Dar te mai urmăresc acum?

THOMAS: Puţină vreme încă uliul înfometat
Se mai roteşte-n ceruri, în cercuri tot mai joase.
Pîndind dezlegarea, şi clipa potrivită.
Sfîrşitul va fi simplu, fără ocolişuri, dat de mîna Domnului.
Şi pînă atunci ce-i adevăr în fapta noastră cea dintîi
Va fi asemeni umbrelor, încleştările cu o umbră.
Mai grea e vremea pînă atunci decît împlinirea.
Şi toate pregătesc această împlinire. Să luăm aminte.
(Intră Primul Ispititor)

ÎNTÎIUL ISPITITOR: Stăpîne, vezi, eu nu sînt omul vanelor ceremonii:
Şi iată-mă, sfada cea veche o las întru uitare,
Nădăjduind că în ceasul acesta de cumpănă amară
Nu mă veţi osîndi pentru plecata mea şi mare

Nimicnicie, în amintirea vremurilor de altă dată.
Doar Înălţimea Voastră nu-şi va lăsa deoparte
Un prieten vechi năpăstuit? Bătrînul Tom,
Şi altă dată veselul Tom Beckett din Londra,
Nu vei uita, Înălţimea Ta, seara alunecînd pe firul apei
Cînd regele, şi Voi, şi eu eram prieteni deopotrivă?
S-ar cuveni ca timpul nicicînd să nu poată sfîşia o prietenie.
Cum, Înălţimea Ta, acum cînd îţi recîştigi
Favoarea regelui, să spunem c-a trecut căldura verii,
Sau că acele vremuri bune nu mai dăinuie?
Si naiurile-n pajişti, strunele în săli,
Rîsul şi florile de măr plutind pe apă,
Cîntările-n amurg şi şoaptele-n iatacuri,
Şi focul care muşcă holtul iernii,
Şi mistuie întunericul cu vin şi vorbe înţelepte!
Acum, cînd Voi şi regele sunteţi prieteni,
Se pot reîntoarce clericii şi laicii spre desfătare,
Şi voia bună să se ascundă pricini nu mai are.

THOMAS: Vorbeşti de anotimpuri din trecut. Îmi amintesc de ele
Căci nici nu merită uitarea.

ISPITITORUL: Dar şi de noul anotimp.
E primăvară-n toiul morţii al iernii. Zăpada-n crengi
Blînd va pluti asemeni florii dalbe. Gheaţa-n şanţuri
Cum va răsfrînge soarele. Suflul iubirii
Va scoate mugurii-n livezi. Şi bucuria cumpăneşte acum tristeţea.

THOMAS: Despre viitor nu ştim prea mare lucru
Decît că de la o spiţă pîn-la alta
Aceleaşi lucruri se întîmplă iar şi iar.
Şi oamenii învaţă prea puţin din viaţa altora.
Însă în viaţa unui om nicicînd
Nu mai revine acelaşi ceas. Tăiat
E firul, solzii au căzut. Şi doar
Nebunul, prins în nebunia lui, mai poate crede
Că poate întoarce înapoi roata pe care se roteşte.

ISPITITORUL: Stăpîne, un semn din cap face cît şi un semn din ochi.
Şi omu-adesea ajunge să iubească ceea ce dispreţuieşte.
Şi pentru vremea bună de-altădată, care acum se-ntoarce
Sunt omul vostru.

THOMAS: Dar nu-n suita mea.
Gîndeşte-te la ce-ai făcut. Şi-ar fi mai bine
Să te gîndeşti la ispăşire. Mergi cu stăpînul tău.

ISPITITORUL: Dar nu în pasul acest.
Dacă tu mergi atît de repede, alţii sunt mai grăbiţi.
Înălţimea Voastră-i prea mîndră!
Şi cîinele ce latră cel mai tare nu e bun de pază.
Pe vremuri regele, stăpînul nostru, nu se purta astfel.
Nici tu nu erai parcă atît de aspru cu cei păcătoşi
Cînd ţi-erau prieteni. Fii cuminte omule!
Omul cu scaun la cap ajunge să se bucure de toate.
Ascultă sfatul unui prieten. Lasă totu-n voie,
Altminteri alţii se vor înfrupta din bunul tău.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

THOMAS: Vii cu douăzeci de ani prea tîrziu.
ISPITITORUL: Te las atunci în plata Domnului. Şi ştiu
Că te dau pradă-unor plăceri din vicii mai înalte rupte,
Şi pentru care vei plăti prețuri mai scumpe.
Adio, Înălțimea Ta, nu-s omul vanelor ceremonii
Şi plec cum am venit, sfada dînd-o uitării,
Nădăjduind că-n ceasul acesta de cumpănă amară
Nu mă vei osîndi pentru plecata mea, şi mare
Nimicnicie. Şi de-ți vei aminti de mine în rugile-ți cereşti,
Şi eu te-oi invoca-n plăcerile-mi de jos, lumeşti.
THOMAS: Să lăsăm astea. Toană primăvăratecă.
Un gînd pierzîndu-se cu bună voie-n vînt.
Ce e cu neputință-i încă o ispită.
Ce e cu neputință, ce nu mai trebuie rîvnit,
Glasuri vorbind din somn, trezind o lume moartă,
Astfel ca mintea să nu se oprească toată în ceasul de acum.
(Intră al Doilea Ispititor)
AL DOILEA ISPITITOR: Înălțimea Voastră poate m-a uitat. Să-i amintesc.
Ne-am întîlnit la Clarendon, la Northampton.
Şi-apoi la Montmirail, în Maine. Acum, că le-am trezit în minte,
Să punem chipurile acestea, nu frumoase,-ale amintirii
În cumpănă cu altele, mai timpurii
Şi mai greu cîntărind: pe vremea cînd erați lord Cancelar.
Vezi, steaua mai tîrzie cît de sus se-nalță! Maestrul chibzuinței
În trebile de stat, de toți recunoscut, ar trebui să ne îndrume iarăşi.
THOMAS: Ce vrei să spui?
ISPITITORUL: Titlul de lord Cancelar, la care ați renunțat
Cînd v-au uns lord arhiepiscop — ceea ce a fost o greşeală
Din partea voastră — mai poate fi redobîndit. Gîndiți-vă stăpîne,
Puterea cîştigată urcă-n slăvi de glorie,
Şi cît îți ține viața, îți este-n stăpînire fără greş,
Apoi, mormîntul în podoabe sacre, monument de marmură,
Şi stăpînirea peste oameni nu-i un fum de nebunie.
THOMAS: Şi pentru omul Domnului ce bucurie-i asta?
ISPITITORUL: Tristețea-i
Doar pentru cel ce-şi dăruiesc iubirea numai Domnului.
Tu mergi-nainte, lasă-n lături două şiruri de umbre;
De bucuria bucuriei, de puterea îndulcită în blîndețe,
De iertarea slăbiciunii, sortit să rămîi mereu departe;
Şi-orice visare spre-altceva mai bun s-o pierzi în slava Domnului.
Şi oare cel care-a ținut în mîini substanța întrupată
Să rătăcească apoi, cu-ochii deschişi, printre-umbrele înşelătoare?
Căci stăpînirea-i în clipa de acum. Sfințenia e după aceea.
THOMAS: Şi cine-atunci?
ISPITITORUL: E Cancelarul. Regele şi Cancelarul.
Regele porunceşte. Lordul Cancelar ocîrmuieşte larg.
Un adevăr ca ăsta nu se învață în şcoală.
Să-l cuminţeşti pe cel bogat, să-l ocroteşti pe cel sărac
În fața scaunului Domnului, ce poate face cineva mai mult?
Să smulgă armele din mîinile tîlharilor, să întărească legile,
Să cîrmuiască spre mai binele-unei cauze mai drepte,

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

Și împărțind dreptatea să pună în dreaptă cumpănă orice,
E-aceasta îndreptățirea pe pămînt, și poate-n cer.
THOMAS: Și ce înseamnă asta?
ISPITITORUL: Puterea adevărată
Se cumpără plătind întrucitva supunere.
Puterea ta într-ale spiritului e perdiție pămîntească.
Puterea e prezentul, pentru cel care consimte să renunțe.
THOMAS: Și-a cui a fost?
ISPITITORUL: A celui care a pierit.
THOMAS: Și cine o va stăpîni?
ISPITITORUL: Cel vare va veni.
THOMAS: Și cînd va fi aceasta?
ISPITITORUL: În luna cea din urmă-a anului înaintea celei dintîi.
THOMAS: La ce să renunțăm în schimbul ei?
ISPITITORUL: La năzuința spre puterea clericală.
THOMAS: Și de ce-am lepăda-o?
ISPITITORUL: Pentru putere și mărire.
THOMAS: O,nu!
ISPITITORUL: Ba da! Altminteri superbia-ți va fi frîntă,
Întemnițată-n Canterbury, ca o stăpînire fără țară,
Ca slujitor de bună voie al unui Papă fără de putere,
Asemeni cerbului bătrîn hăituit de cîini.
THOMAS: O, nu!
ISPITITORUL: Ba da! oamenii sunt osîndiți s-aleagă. Și regilor,
Purtînd războaie-n alte țări le trebuie prieteni de nădejde acasă.
Și-aranjamentele unuia singur sunt spre profitul tuturor;
Întotdeauna demnitatea trebuie să se-nveșmînteze în podoabe.
THOMAS: Uiți de episcopi
Pe care i-am excomunicat.
ISPITITORUL: Ura înfometată
Nu se va război împotriva foloaselor bine înțelese.
THOMAS: Îi uiți pe baroni. Ei n-au să uite
Că li s-au îngustat mereu puterile.
ISPITITORUL: Însă baronilor împotrivă
E interesul regelui, cauza lordului Cancelar, cauza săracilor.
THOMAS: Nu! eu, al cărui pumn strînge acum cheile
Cerului și pămîntului, în Anglia cel mai înalt
Care să lege și să dezlege, primind puterea de la Papă,
Să mă cobor să năzuiesc spre o putere mai măruntă?
Eu sunt îndrituit să-mpart blestemul damnării,
Să-i osîndesc pe regi, nu să slujesc la rînd cu slujitorii lor,
Aceasta-i slujba mea. Nu! Pleacă.
ISPITITORUL: Te las atunci să-ți duci pînă la capăt soarta.
Păcatul tău se înalță către soare, mai sus ca șoimii regilor.
THOMAS: Puterea vremelnică — să faci o lume bună,
Să păstrezi rînduiala, așa cum știe lumea rînduiala.
Cel care-și pun credința în orînduielile lumești
Nestrăjuite de orînduielile Domnului,
Cu neștiință plină de neîncredere, în loc să-oprească neorînduiala,
Îi lasă timp să se-obrîntească, seamănă-o boală a morții,
Coboară ceea ce ridică în slăvi. Puterea regelui —

Eu eram regele, brațul său, mintea sa limpidă.
Dar ceea ce odinioară a fost mărire
Acum n-ar fi decît o coborîre spre-ntuneric.
(Intră cel de al treilea Ispititor)
AL TREILEA ISPITITOR: Vă sunt un oaspete neașteptat.
THOMAS: Te așteptam.
ISPITITORUL: Dar nu în chipul meu de acum și nu cu rostu-acesta.
THOMAS: Pentru orice ai fi venit, n-ai să mă vezi nepregătit.
ISPITITORUL: Așadar, stăpîne,
Eu nu mă joc cu nimicuri, nu-s omul trebilor de stat.
Să stau să casc gura sau să țes intrigi pe la curte
Nu-s astea meșteșugurile mele. Nu sunt curtean.
Eu mă pricep la cai, la cîini, la femei;
Știu cum să-mi văd cum se cuvine de moșii,
Sunt doar un lord de țară care-și cunoaște bine lungul nasului.
Noi lorzii stăpînind pămînturile ne cunoaștem țara
Și noi știm cel mai bine de ce are nevoie țara asta.
E țara noastră. Noi ne iubim țara.
Noi suntem talpa țării.
Noi, nu ploșnițele intrigante
Din jurul regelui. Mă iartă că-ți vorbesc pe șleau;
Sunt un englez care-și dă fără ocol gîndul pe față.
THOMAS: Spune-ți tot gîndul mai departe.
ISPITITORUL: Ce vreu să spun e limpede.
Anume, trăinicia unei prietenii n-atîrnă
Deloc de noi, ci doar de-mprejurări.
Împrejurarea însă nu-i nici ea de capul ei.
O prietenie neadevărată poate deveni adevărată
Însă o prietenie adevărată, odată ce-ai stricat-o, n-o mai cîrpăcești.
Și mai degrabă dușmănia se preschimbă-n apropiere.
O vrăjmășie care niciodată n-a știut de prietenie
Își poate mai curînd găsi împăcarea.
THOMAS: Spui că ești om de la țară.
Dar îți învălui înțelesurile în tot atîta ceață
Cît e în vorbăria curtenească.
ISPITITORUL: Uite-ți adevărul gol-goluț!
Nu mai ai nici o speranță de-mpăcare.
Cu Henric regele. Nu ai acum în față
Decît supunerea oarbă, îndepărtat de toți, într-o singurătate mare.
Și asta-i o greșeală.
THOMAS: O Henric, Henric, tu, stăpînul meu!
ISPITITORUL: Alți prieteni
Ți-ai mai putea găsi așa cum stau acuma lucrurile.
Regele în Anglia nu este atotputernic;
Regele este în Franța, războindu-se în Anjou;
În jurul lui pîndesc copiii lui înfometați.
Noi suntem pentru Anglia. Noi suntem în Anglia.
Tu și cu mine, stăpîne, noi suntem normanzi.
Anglia e țara făcută pentru suveranitatea
Normandă. Să-i lăsăm pe angevin
Să-și irosească forțele luptînd în țara angevină.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

El nu ne înțelege pe noi, baronii angli.
Noi sîntem poporul.
THOMAS: Și unde duce aceasta?
ISPITITORUL: La o fericită îmbinare
A unor interese înțelepte.
THOMAS: Dar ce ai tu —
Dacă vorbești în numele baronilor —
ISPITITORUL: În numele unui grup puternic
Care și-a întors privirile spre tine —
Ce am de cîștigat de la tine, mă întrebi.
Dar pentru noi-i de mare preț un sprijin al bisericii,
Și binecuvîntarea Papei e-o pavăză sigură
În lupta pentru libertate. Tu, stăpîne,
Mergînd cu noi, ne vei aduce brațul tău
Deopotrivă pentru Anglia și pentru Roma,
Vei pune capăt stăpînirii regelui asupra episcopilor,
Și stăpînirii regelui asupra curților baronilor.
THOMAS: Pe care eu m-am străduit să le înalț.
ISPITITORUL: Pe care tu le-ai înălțat.
Dar ce a fost odată-i bun uitat.
Acuma așteptăm să se ridice o altă constelație.
THOMAS: Și dacă arhiepiscopul nu se mai poate-ncrede în rege,
Cum poate avea credință în cei ce-s împotriva regelui?
ISPITITORUL: Regii nu suferă altă putere decît cea a lor.
Biserica unită cu poporul e puternică împotriva lor.
THOMAS: Dar dacă arhiepiscopul nu poate avea încredere în rege,
N-are temeiuri să se încreadă-n nimeni decît doar în Dumnezeu.
Nu-i cu nimic mai bine să fii dat pradă
Mai multor pofte înfometate decît unei singure deodată.
Și va veni un timp cînd va fi limpede și asta.
Odinioară am dat porunci din Scaunul de Cancelar
Și cei asemeni ție m-așteptau cu umilință la ușile iatacului.
Și nu numai la curte, ci și la Vînătoare
Sau la turniruri, pe mulți făcutu-i-am să se încovoaie.
Și eu, care zburam ca uliul printre porumbi,
Să urlu acum ca lupii printre lupi?
Urmează-ți calea de trădări, cum ai mai încercat.
De mine nu s-o spune niciodată că mi-am abjurat
Regele.
ISPITITORUL: Atunci, stăpîne, nu mai aștept la ușa ta.
Nădăjduiesc doar că, pînă se va împrimăvăra,
Regele va ști să-ți mulțumească așa cum se cuvine.
THOMAS: Să făptuiesc ceva, și să-mi fring fapta, am mai fost ispitit
Să fac astfel. Jocul puterii mi s-a risipit.
Samson la Gaza n-a făcut altfel.
Însă de-ar fi să fring ceva, pe mine doar să mă fring.
(*Intră al patrulea ispititor*)
AL PATRULEA ISPITITOR: E bine, Thomas, nu ți-au înfrînt voința.
Și dacă-ți stau alături, nu-ți va lipsi un prieten.
THOMAS: Tu cine ești? Îmi așteptam
Trei oaspeți doar, nu patru.

ISPITITORUL: Fără uimire ai să găzduiești unul mai mult.
Dac-aș fi fost așteptat veneam mai devreme mult.
Sosesc întotdeauna înaintea așteptării.
THOMAS: Și cine ești?
ISPITITORUL: Pentru că nu mă știi nu trebuie să mă numesc.
Și pentru că mă știi, de asta și sosesc.
Mă știi deși nu m-ai privit vreodată în față.
N-a fost timpul și locul să ne întîlnim în această viață.
THOMAS: Spune ce ai venit să spui.
ISPITITORUL: Și lucrul acesta va fi spus în sfîrșit.
S-au așezat în ghearele capcanelor hălci mari de trecut.
Ușurătatea-i slăbiciune. Cît despre rege,
Ura sa înrăită nu-și mai cunoaște lege
Și nici hotarele. Știi bine, regele nu se mai încrede
A doua oară în cel care o dată i-a fost prieten.
Și folosința ți-o împrumută, și cu grijă-ți folosește
Puterea doar cît i-o mai poți întinde.
Și dacă i-ai servit în țelurile lui, nu-ți mai rămîne
Decît s-aștepți să se închidă cursa, să te fringă.
Iară baronii, pizma celor mai mărunți
E încă mai năvalnică decît mînia regelui
Regele-și vede de treburile statului, baronii doar de cîștigul lor,
Cu vrăjmășie asediind puterile-altora din ei.
Și nobilii pot fi folosiți unul spre a-l pierde pe celălalt;
Dar regele are alți dușmani mai de soi.
THOMAS: Și care-i sfatul tău?
ISPITITORUL: Să mergi pe drumul tău pînă la capăt.
Căci orice alte drumuri-ți sunt acum închise,
Afară doar de cel pe care singur l-ai ales.
Căci ce-ar mai însemna plăcerea, puterile regești,
Sau stăpînirea unuia asupra altuia, el însuși stăpînit de altul,
De-un rege cu uneltirile furișe-n colțuri,
Față de atotstăpînitorul braț al puterii spirituale?
Oamenii sînt bîntuiți de păcat de cînd, întîia dată,
Adam păcătuit-a. Și ție acum ți se arată
Cheile împărăției Cerului și-a iadului.
Puterea de-a lega și de a deslega. Și leagă-i, Thomas, strîns,
Pe rege, pe episcopi sub călcîiul tău.
Rege, împărat, episcop, nobil, rege:
Înseamnă doar o stăpînire mereu destrămîndu-se
Peste-o armată-n risipire. Și războiul,
Molime de tot felul, răzvrătiri,
Și conjurații mereu altele, pactele nesocotite;
Stăpîn acum, și sclav umil un ceas mai tîrziu,
Aceasta-i legea cîrmuirilor lumești.
Bătrînul rege știa bine asta, cînd, fără copii,
Fără imperiu, mai mușca doar aerul cu dinții sfărîmați.
Tu ai în mînă cîrma, Thomas, împletește
Tu singur firul vieții veșnice și-al morții.
Tu ai puterea aceasta, stăpînește-o.
THOMAS: Puterea suverană în întreaga țară?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ISPITITORUL: O singură ființă-l mai stăpînă.
THOMAS: Asta eu nu înțeleg.
ISPITITORUL: Nu-i locul meu să-ți spun de ce stau lucrurile astfel.
Eu am venit să-ți spun doar ceea ce tu singur știi.
THOMAS: Și cîtă vreme va mai fi astfel?
ISPITITORUL: Ce tu nu știi, să nu mă-ntrebi pe mine.
Dar, Thomas, mai gîndește-te la slava după moarte.
Cînd regele-a murit, îi urmează un alt rege,
Și un alt rege înseamnă o altă înstăpînire.
Și regele-i uitat cînd un alt rege îl urmează.
Dar sfinții și martirii din mormînt veghează.
Gîndește-te bine,Thomas, la vrăjmășiile înfrînte,
Strivite-n pocăință, înfricoșate în raza blîndă
A gloriei, gîndește-te la pelerinii venind să se-nchine
În fața raclei cu podoabele divine,
Șir după șir, din tată-n fiu, plecîndu-și
Genunchii-n rugăciune, și plîngîndu-și
Vinile amare. Gîndește-te la minunile pe care
Le faci din mila Domnului, și la dușmanii tăi în cazne amare.
THOMAS: La toate astea m-am gîndit
ISPITITORUL: Și despre asta-aș vrea să-ți vorbesc.
Mai mult decît voința regelui te poate îndupleca
Doar gîndul tău, căci te-ai gîndit și tu în rugăciune,
Sau alteori cînd șovăiai, în vreo întunecime,
Sau încă, între somn și trezie, devreme mult, în faptul zilei,
Cînd păsările încep să țipe — gîndul tău adăugînd silei
Că nu-i nimic să dăinuie, că roata se rotește,
Și cuibu-i jefuit, și pasărea se jeluiește,
Și racla spartă, ca aurul ei să se risipească,
Și giuvaerurile ei să ajungă să împodobească
Dresurile vreunor femei, și bogățiile din sanctuar
Să se reverse în poalele-unor tîrfe, cu un luciu acum mortuar.
Cînd s-au sfîrșit minunile, și credincioșii tăi te părăsesc,
Și nu mai vor decît să te dea uitării cei ce te iubesc,
Și, mai crîncen încă, mai tîrziu nici nu te-or mai urî deajuns
Ca să se lepede de tine — să te scuipe înadins,
Ci doar vor cîntări ce ți-a lipsit
Ca să găsească faptul ce va trebui pecetluit
În cărți, astfel ca mai tîrziu să spună că n-a fost nici o taină
În cel care prin fapta lui și-a cîștigat prin vremuri faimă.
THOMAS: Și atunci ce-a mai rămas? Care-ar fi acel lucru simplu
Prin care să-ți cîștigi cununa care să înfrunte timpul?
ISPITITORUL: Este ceva, Thomas, într-adevăr, și te-ai gîndit la asta.
Căci ce se poate pune-n cumpănă cu slava sfinților
Care rămîn de-apururea în fața Domnului?
Ce glorie lumească, a vreunui suveran sau împărat,
Și ce mîndrie pămîntească — să nu se-arate sărăcie
În fața bogăției nesecate a înălțărilor cerești
Tu caută-ți calea martirului, coboară pe pămînt
Cît mai adînc, ca să ajungi în slava cerului.
De acolo să privești, în hăurile de sub tine,

Pe cei care te-au hăituit, sortiți la chinuri fără capăt
În chinuri searbede, și fără de putința vreunei răscumpărări.
THOMAS: O, nu!
Cine ești tu, ca să mă ispitești cu ceea ce eu însumi
Îmi mai doresc în taină? Au mai fost, vremelnici,
Să mă atragă cu puterea și plăcerile, pe-un preț
Pe care să-l plătesc știind. Tu însă ce îmi dai? Ce-mi ceri?
ISPITITORUL: Îți dau ceea ce tu-ți dorești. Îți cer
Ceea ce ai să-mi dai. E oare mult
Pentru priveliștea spre măreția veșniciei?
THOMAS: Ceilalți m-au ispitit cu bunurile lumii, fără nici un preț
Însă pe care le-aș fi simțit de-aș fi întins mîna. Tu
Îmi vorbești cu vise doar, dar care sînt ale damnării.
ISPITITORUL: Dar le-ai visat adesea.
THOMAS: Și să nu fie o cale, în boala aceasta a sufletului meu,
Care să nu mă ducă spre damnare prin mîndrie?
Știu mult prea bine că aceste ispitiri
Sunt doar deșertăciune acum și chinuri după aceea.
Oare trufia încărcată de păcate să nu poată fi stîrpită
Decît prin alte fapte, și mai cu păcat? Și eu
Să nu pot făptui nimic, să nu pot suferi fără să
Mă pierd?
ISPITITORUL: Tu știi, și nu știi, ce înseamnă să înfăptuiești, să pătimești,
Știi și nu știi că făptuirea este suferință,
Și suferința înfăptuire. Nici cel care înfăptuiește nu îndură,
Și cel care suferă nu făptuiește. Amîndoi sînt încleștați
Într-o înfăptuire veșnică, o veșnică răbdare
La care toți consimt, ca să poată fi în puterea de-a voi,
Și pe care o îndură toți ca să o poată dori cu voință.
Pentru ca și alcătuirea ei să dăinuie, roata să se rotească și în același timp,
De-apururi să rămînă nerotitoare.
CORUL: Nu e odihnă-n casă. Nu e liniște pe stradă.
Aud cum se amestecă pașii neliniștiți. Aerul e greu și înecăcios.
Cerul e greu și fără străvezime. Pămîntul sub piciorul meu e o corvoadă.
Ce e mirosul-acesta bolnav, fumul acesta? luminiscența grea, verzuie din norul agățat în pomul mort? Pămîntul se căznește acum să nască dezlegarea Iadului. Ce-i roua aceasta lipicioasă pe mîna mea?
CEI PATRU ISPITITORI: Viața omului-i o înșelăciune, o neîmplinire;
Căci nici un lucru nu mai e adevărat,
E neadevărat, e mult înșelător;
E roata bîlciului, e fiara prizonieră-n circ,
Răsplăți care se dau cînd se mai string copiii laolaltă,
Sau premiul pentru-o compunere la școală,
Sau pergamentul pentru învățătură, decorația pentru soldat.
Și orice lucru-i tot mai puțin adevărat, și omul trece
De la un neadevăr la alt neadevăr.
Și oamenii sunt încăpățînați, orbi, și porniți
Spre propria lor nimicire.
Trecînd de la înșelăciune la înșelăciune,
Dintr-o mărire într-alta, pînă la iluzia din urmă,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Orbiți în amețeala propriilor lor măriri,
Vrăjmași ai celorlalți, dușmani lor înșilor.

CEI TREI PREOȚI: Thomas, stăpîne, nu te-avînta împotriva apelor deslănțuite,
Și nu-ți întinde pînzele în vîntul nestăpînit; pe furtună
Nu e mai bine s-așteptăm să se așeze apele, și noaptea
Să așteptăm lumina zilei, cînd călătorul își găsește calea mai ușor,
Iară navigatorul se conduce după soare?

Corul, Preoții și Ispititorii — alternativ

CORUL: E bufnița țipînd, sau oameni care-și schimbă semnale în pădure?
PREOȚII: Am tras oblonul la fereastră — am zăvorît și porțile?
ISPITITORII: E poate ploaia la fereastră, sau vîntul scutură la ușă?
CORUL: Mai sunt aprinse torțele în sală, lumînările în iatacuri?
PREOȚII: Sunt străjile la rondul lor pe ziduri?
ISPITITORII: Stă cîinele de pază lîngă poartă?
CORUL: Moartea are mii de brațe, și colcăie pe mii de drumuri.
PREOȚII: Poate veni în văzul tuturor, sau ca un fur, nevăzut, pe nesimțite.
ISPITITORII: Să se strecoare ca o șoaptă în ureche, sau ca o lovitură în creștet.
CORUL: Căci poți să umbli cu opaițul-aprins în noapte dar să te îneci în șanț
PREOȚII: Sau să te urci pe-o scară în plină zi și să te prăbușești pe-o treaptă ruptă.
ISPITITORII: Sau poți să te-așezi la masă îmbelșugată și să simți mereu frigul înfometării în pîntece.

CORUL: Nu am fost fericiți, stăpîne, nu am fost prea fericiți.
Noi suntem doar niște femei fără minte, dar știm ce trebuie să așteptăm și ce nu.
Cunoaștem asuprirea și caznele,
Știm de-asupriri și de desfrînări,
De sărăcii, de molimi,
Și i-am văzut pe cei bătrîni fără de foc în timpul iernii,
Și pe copii lipsiți de sînul mamei vara,
Și am văzut cum ni s-au luat din mîini bucatele,
Și cum păcatele ajung să ne apese și mai greu.
I-am văzut pe cei tineri hăituiți de sabie,
Și fetele batjocorite tremurînd lîngă apele învolburate.
Și toată vremea ne-am trăit viața mai departe,
Trăind și numai pe jumătate trăind,
Căutînd să mai alegem ceva din sfărîmături,
Strîngîndu-ne vreascuri la căderea nopții,
Să ne clădim un adăpost cît de sărăcăcios,
S-avem unde dormi, unde mînca, unde bea și unde să mai rîdem.
Pînă acum Dumnezeu ne-a mai dat cîte o îndreptățire, cîte o speranță, însă acum ne-a cuprins o altfel de spaimă, pe care nimeni n-o poate ocoli, de care nimeni nu poate scăpa, revărsîndu-se sub picioarele noastre, străbătîndu-ne cerul;
Năvălind pe sub porți, rostogolindu-se prin hornuri, cuprinzîndu-ne auzul și gura, și ochii.
Dumnezeu ne părăsește, Domnul ne părăsește, o suferință, o durere mai crîncenă decît nașterea sau decît moartea.
Dulceagă și înecăcioasă prin aerul de întuneric
Se prăvale acum peste noi miazma înăbușitoare a deznădejdii.
Și formele își capătă trup prin aerul de întuneric;
Sforăiturile leopardului, pașii apăsați ai ursului greoi,
Pasul ușor al maimuței mereu moțăind, hiena țipînd, așteptînd

Să izbucnească în hohote, în hohote, în hohote. Stăpînii iadului-s aici.
Te învăluie în zborul lor, se-aștern la picioarele tale, forfotesc din aripi prin aerul de întuneric.
O, Thomas, Păstorule, scapă-ne, mîntuiește-ne, salvează-te pe tine ca și noi să fim mîntuiți.
Sau lasă-te pierzării și vom fi pierduți și noi.

THOMAS: E limpede acum drumul meu, înțelesul acum mi-e limpede
Ispita nu va mai veni în chipurile acestea hîde.
Ispita de pe urmă a celei dintîi trădări —
Să faci o faptă bună pentru cele mai rele îndreptări.
Vigoarea firii dăinuie-n păcatul ce se iartă,
Și în felu-acesta începe viața noastră.
Și-acum treizeci de ani, cercetam cu bună vrere
Cărările ce duc spre laudă, spre folos lumesc, și plăcere,
Plăcerea simțurilor, a învățăturii, a gîndirii,
Muzica, iubirea înțelepciunii, dorința de a ști.
Și păsărica în tufa de liliac,
Izbînda în turniruri, istețime-n jocul de șah,
Jocul iubirii în grădini, cîntecul însoțit de-alăuturi,
Erau deopotrivă demne de dorință.
Și-ambiția se înalță cînd puterea timpurie-i istovită,
Și cînd nu ne mai sunt chiar toate cu putință.
Și poftele vin pe furiș, din urmă, neștiute.
Păcatul se sporește chiar din fapta bună. Cînd
Am instăpînit puterea regelui în Anglia, și l-am purtat
Războiul lui în Franța, i-am învins pe nobili
În propriul lor joc. Și eu atunci
Pe cel ce mă găseau demn de dispreț îl priveam eu însumi
Cu tot disprețul — pe nobilii aceștia cu gîndul murdar ca unghiile lor.
Pe cînd ședeam la masă alăturea de rege,
N-a fost dorința mea s-ajung slujitorul Domnului.
Căci slujitorul Domnului poate ajunge mai ușor
În spaimă și păcat decît cel care doar pe rege îl slujește.
Căci cei care slujesc o cauză înaltă, pot face să-l slujească
Însăși această cauză, fără să facă rău, și cei ce-ajung să se-nsoțească
Cu oamenii de stat înfăptuiesc o treabă în folosul statului
Nu prin ceea ce înfăptuiesc, ci prin ceea ce sunt. Și bine știu
Că ce a mai rămas să înfățișez din viața mea, pentru mulți
Va fi cel mult un lucru fără noimă. Să ascultați
Cum un nebun se dă pieirii singur
Cu patima semeață a unui exaltat. Știu singur
Că totdeauna mersul vremii arată
Urmarea cea mai ciudată din vreo cauză îndepărtată.
Numai că pentru-orice rău, pentru orice sacrilegiu;
Pentru orice nedreptate, pentru asupriri, pentru ascuțișul sabiei,
Și pentru nepăsare, pentru înșelăciune, tu și tu
Și tu — toți veți fi pedepsiți. Și pedepsit vei fi și tu.
Și nu voi mai făptui nici îndura pînă la tăișul sabiei.
Acum bunul meu înger pe care Domnul l-a sortit
Să-mi fie păzitor plutește peste vîrful ascuțit
Al sabiei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

INTERLUDIU

Arhiepiscopul, rosteşte o predică în catedrală în dimineaţa zilei de Crăciun 1170.

« Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu şi pe pămînt pace între oameni bună voire: Evanghelia de la Luca, cetire al doilea capitol, versetul patrusprezece. În numele Tatălui, şi al Fiului, şi al Sfîntului Duh, Amin.

Scumpii mei fii întru Domnul, predica mea de astăzi dimineaţa va fi foarte scurtă. Vreau numai să vă îndemn să cîntăriţi şi să frămîntaţi în mintea voastră înţelesul adînc şi taina adîncă a liturghiilor noastre de Crăciun. Căci ori de cîte ori se rostesc vorbele sfintei slujbe a liturghiei, readucem în fiinţă Patimile şi Moartea Domnului; şi astăzi, în această zi a Crăciunului facem aceasta întru slava Naşterii Sale. Şi astfel în aceeaşi clipă ne bucurăm întru pogorîrea Sa pentru mîntuirea neamului omenesc, şi ridicăm întru Domnul Trupul şi Sîngele Lui ca jertfă, purificare, spălare şi răscumpărare pentru păcatele întregii lumi. În noaptea aceasta, care tocmai s-a încheiat, o mulţime de cete cereşti s-au ivit în faţa păstorilor din Bethleem, spunînd, « Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu şi pe pămînt pace între oameni bună voire»; şi aceasta-i clipa din întregul an cînd ne-amintim atît de Naşterea Domnului cît şi de Pătimirea şi de Moartea Sa pe Cruce. Iubiţii mei, după felurile lumeşti înseamnă să ne purtăm într-un fel nefiresc. Căci cine, după felul de a fi al lumii, se bucură şi se întristează, deodată pentru una şi aceeaşi cauză? Căci sau bucuria va fi covîrşită de întristare, sau întristarea va fi alungată de bucurie; astfel că numai în aceste ale noastre taine creştineşti ne vom putea veseli şi jelui deodată pentru aceeaşi cauză. Însă gîndiţi-vă pentru o clipă la înţelesul cuvîntului acestuia: pace. Nu vi se pare de neînţeles că îngerii au vestit Pacea, cînd fără încetare lumea a fost bîntuită de războaie, şi de spaima războiului? Nu vi se pare că glasul îngerilor a greşit şi că promisiunea aceasta a fost o înşelare şi o neîmplinire?

Să ne gîndim acum, cum Domnul Dumnezeul Mîntuitorul Nostru, El Însuşi, ne-a vorbit despre Pace. El a spus Apostolilor Săi: « Pacea Mea o las cu voi, pacea mea v-o dăruiesc vouă». A înţeles el Pacea aşa cum o gîndim noi: regatul Angliei în pace cu vecinii săi, nobilii în pace cu regele lor, gospodarul socotindu-şi avuţirea paşnică, vatra bine curăţată, vinul său cel bun scos pe masă pentru ospăţul prietenului, soţia sa cîntîndu-le copiilor? Oamenii aceştia, Apostolii Săi, nu ştiau de asemenea lucruri; s-au dus să călătorească departe, să îndure suferinţe pe pămînt şi pe mare, să întîlnească chinurile, închisoarea, înşelăciunea, să sufere moarte prin mucenicie. Şi deci ce-a vrut El să înţeleagă prin aceasta? Dacă vă întrebaţi aceasta, atunci să nu uitaţi că tot el a spus: Nu aşa cum vă răsplăteşte lumea vă răsplătesc eu ». Şi astfel, El le-a dăruit Apostolilor Lui pacea, dar nu pacea pe care o dăruieşte lumea.

Mai gîndiţi-vă de asemenea la un lucru asupra căruia poate că nu v-aţi mai oprit pînă acum să meditaţi. Nu numai că noi la vremea Crăciunului prăznuim în acelaşi timp Naşterea Domnului Nostru şi Moartea Sa; ci, a doua zi după aceasta, sărbătorim martiriul primului său mucenic, sfîntul Ştefan. E oare o întîmplare, credeţi voi, că ziua celui dintîi martir urmează de îndată după ziua Naşterii lui Crist? Cîtuşi de puţin. Aşa cum noi ne veselim şi ne şi jeluim deodată în Naşterea şi Pătimirea Domnului Nostru, tot astfel, într-o mai mică măsură, ne jeluim şi ne înveselim la moartea mucenicilor. Ne îndurerăm, pentru păcatele lumii care i-a martirizat; ne bucurăm, că un alt suflet se numără printre sfinţii Cerului, întru slava lui Dumnezeu şi pentru mîntuirea neamului omenesc.

Scumpii mei, noi nu ne gîndim la un martir doar ca la un bun creştin care a fost ucis doar pentru că a fost creştin; căci aceasta ar însemna că n-am avea altceva de făcut decît să ne jeluim. Nu ne gîndim la el doar ca la un bun creştin care a fost înălţat în ceata sfinţilor; căci aceasta ar însemna că n-am face altceva decît doar să ne bucurăm; şi nici jeluirea şi nici veselirea noastră nu sunt aşa cum sunt acestea în lume. Mucenicia unui creştin nu este o întîmplare. Sfinţii nu se crează printr-o întîmplare. Şi cu atît mai puţin este mucenicia unui creştin urmarea voinţei unui om de a ajunge un sfînt, aşa cum nici un om, prin voinţă şi strădanie nu ar putea ajunge conducător asupra altor oameni. Pofta întăreşte voinţa omului de a ajunge conducător asupra altor oameni; ea făptuieşte cu înşelăciune, linguşeală şi brutalitate, este fapta necurăţeniei asupra necurăţeniei. Dar nu aşa se întîmplă în Ceruri. Un martir, un sfînt, e întotdeauna ales din voinţa Domnului pentru iubirea Sa faţă de oameni, pentru a-i atrage la o parte şi a-i mîna, pentru a-i aduce înapoi pe căile Lui. Martiriul nu e niciodată urmarea încercărilor unui om; căci adevăratul mucenic e cel care a devenit unealta Domnului, care şi-a risipit voinţa sa în voinţa Domnului, nu pierzîndu-şi-o ci regăsindu-şi-o, pentru că şi-a găsit libertatea în supunerea faţă de Dumnezeu. Martirul nu mai doreşte nimic pentru el însuşi, nici chiar slava martiriului. Aşa că tot astfel cum pe pămînt Biserica se jeluieşte şi se veseleşte deodată, într-un chip pe care lumea nici nu-l poate înţelege, tot astfel, în Ceruri, sfinţii s-au ridicat cel mai sus, coborîndu-se cît au putut mai jos, privindu-se nu astfel cum noi înşine îi privim, ci în lumina Dumnezeirii din care-şi trag fiinţa.

V-am vorbit astăzi, scumpii mei fii întru Domnul, despre martirii din trecut, cerîndu-vă să-l pomeniţi mai ales pe martirul nostru din Canterbury, fericitul arhiepiscop Elphege: căci se cuvine, ca în ziua Naşterii Mîntuitorului, să ne-amintim despre Pacea pe care el ne-a adus-o şi pentru că, scumpii mei fii întru Domnul, nu cred ca vreodată să vă mai pot vorbi din amvon; şi pentru că se prea poate ca în scurtă vreme să aveţi încă un martir, şi, poate nici acesta, cel din urmă. Aş vrea să ştiu că voi păstraţi în inimile voastre vorbele acestea ale mele de acum, şi că vă veţi mai gîndi la ele şi altă dată. În numele Tatălui, şi al Fiului, şi al Sfîntului Duh, Amin.

Partea II-a

Prima scenă se petrece în sala palatului arhiepiscopal; cea de a doua în Catedrală, la 29 decembrie 1170

CORUL: Cîntă păsărelele în miază-zi?
E doar ţipătul păsării de mare împinsă de furtună spre uscat.
Şi care mai sunt semnele împrimăvărerii?
Doar moartea a ceea ce e vechi; alt nimic nu clinteşte, nici o mlădiţă, nici o suflare.
Prind oare zilele să se-alungească?
Ziua, mai lungă şi mai întunecată, noaptea — mai scurtă şi mai îngheţată.
Nemişcat, înăbuşitor e văzduhul; însă vîntul îşi adună puterile înspre Soare Răsare.
Înfometată, cioara s-a oprit pe cîmp, pînditoare; şi în pădure
Buhna îşi mai repetă ţipătul găunos de moarte.
Şi care mai sunt semnele acestei primăveri amare?
Vîntul care se pregăteşte dinspre Soare Răsare.
Şi cum aşa, la vremea Naşterii Domnului Nostru, la Crăciun,
Nu-i pace pe pămînt şi între oameni bună învoire?
Pacea, pe lumea asta e întotdeauna şovăielnică, dacă oamenii nu ţin pacea Domnului,
Şi războaiele dintre neamuri îi seceră pe oameni, dar moartea întru Domnul le dă o viaţă nouă,
Şi lumea trebuie purificată iarna, căci altminteri vom avea doar
O primăvară, stătută, o vară istovită, o toamnă fără roade.
De la Crăciun şi pînă-la Paşti ce muncă mai putem începe?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Plugarul iese afară în martie și își muncește aceeași țarină
Pe care a mai brăzdat-o, păsările vor mai cînta același cîntec.
Cînd pomii dau în mugur și cînd vînturile primăverii
Zbucnesc de-asupra apelor izvoarelor și cerul este-înalt și limpede.
Și glasurile cîntă la fereastră, și copiii se hîrjonesc în joacă-n fața ușii,
Ce s-ar mai spune c-ar fi trebuit să facem, ce nedreptăți
Va îneca în revărsarea sa cîntul păsărilor, va mai acoperi frunzișul, ce rele
Va mai îngropa pămîntul reavăn? Noi așteptăm, și timpul e scurt
Dar așteptarea-i lungă.

Intră Cei Patru Cavaleri

ÎNTÎIUL CAVALER: Slujitori ai regelui.

ÎNTÎIUL PREOT: Și nouă cunoscuți.
Sunteți bine veniți. Sosiți de departe?

ÎNTÎIUL CAVALER: Astăzi nu de departe. Dar treburi fără de zăbavă
Ne-aduc din Franța. Nu ne-am cruțat caii,
Ne-am îmbarcat ieri, am acostat aseară,
Avem o treabă cu arhiepiscopul.

AL DOILEA CAVALER: E-o treabă ce nu suferă-amînare.

AL TREILEA CAVALER: Din partea regelui.

AL PATRULEA CAVALER: Din porunca regelui.

ÎNTÎIUL CAVALER: Oamenii noștri așteaptă afară.

ÎNTÎIUL PREOT: Știți cît de bucuros de oaspeți e stăpînul nostru.
Ne pregăteam să ne-așezăm la masă.
Bunul nostru păstor s-ar supăra foarte
De nu v-am ospăta cum se cuvine,
Și asta înaintea treburilor ce vă aduc. Luați masa acum cu noi.
Și-i vom avea în grijă și pe oamenii de-afară.
Întîi să ne-ospătăm. Vă place porcul fript?

ÎNTÎIUL CAVALER: Întîi să ne vedem de treabă. Întîi vom frige noi
Porcul, și ne vom înfrupta din el apoi.

AL DOILEA CAVALER: Trebuie să-l vedem pe arhiepiscop.

AL TREILEA CAVALER: Du-te și-i spune arhiepiscopului
Că nu ne trebuie găzduirea lui.
Și de mîncare ne-om găsi noi singuri.

ÎNTÎIUL PREOT (*către un slujitor*): Mergi și-l anunță pe lordul arhiepiscop

AL PATRULEA CAVALER: Cît ne mai lasă să îl așteptăm?

(Intră Thomas)

THOMAS (*Către Preoți:*) Oricît de-ntemeiată ne-ar fi așteptarea,
Cînd a sosit, clipa așteptată ne-ar putea găsi
Nepregătiți. Și iată, a sosit acum, cînd suntem prinși
De alte treburi, altminteri însemnate.
Pe masa mea de lucru veți găsi
Hîrtiile în ordine, și pergamentele semnate.
(Către Cavaleri):
Sunteți bine veniți, oricare v-ar fi rostul.
Veniți, ați spus, din partea regelui?

ÎNTÎIUL CAVALER: Din partea regelui, să fii încredințat.
Și trebuie să-ți vorbim doar ție singur.

THOMAS (*către Preoți*): Lăsați-ne deci singuri.
Deci, ce doriți?

ÎNTÎIUL CAVALER: Și iată ce dorim.

CEI PATRU CAVALERI: Ești arhiepiscopul răsvrătit împotriva regelui, ridicîndu-te împotriva regelui; nesupus față de rege și de legea pămîntului
Ești arhiepiscopul uns de rege, cel pe care l-a lăsat în locul lui să ducă mai departe legea și cuvîntul lui.
Ești servitorul său, unealta și valetul său,
Și ai purtat cinstirea mîinii sale pe umărul acesta al tău,
Și ți-ai primit din mîna lui cinstirea; din partea lui pecetea și inelul și puterea.
Fecior de negustor, născut în vreo cocioabă umedă de prin străzile întortochiate
Și care te-ai vîrît sub pielea regelui, și te-ai umflat sugîndu-i sîngele, crescînd ca broasca din mîndria lui.
Iscîndu-te din murdăria haznalelor blestemate
Ale Londrei, ca păduchele ce se strecoară sub cămașă,
Ești cel care-a înșelat, și a mințit; și-a încălcat jurămîntul și l-a trădat pe suveranul lui.

THOMAS: Nu este adevărat.
Și pînă mi-am primit inelul puterii, și întotdeauna după aceea
Am fost supusul credincios al regelui. De aceea,
Oricînd, în afara îndatoririlor bisericești, îi stau la poruncă,
Lui, regelui, ca un supus cu o credință adîncă.

ÎNTÎIUL CAVALER: Îndatoririle bisericești! Să te scape ele —
Și nici nu cred că mai e cu putință. Alte rele —
Ambiția și poftele, vrei să spui — mîndria —
Și încă pizma, bolile sufletului, și trufia

AL DOILEA CAVALER: Neobrăzarea și ambițiile mereu mestecate.
Mai bine ne-ai lăsa să ne rugăm Domnului să te ierte de păcate.

AL TREILEA CAVALER: Da, ne-om ruga pentru tine!

AL PATRULEA CAVALER: Ne vom ruga pentru tine!

CEI PATRU CAVALERI: Ne vom ruga lui Dumnezeu să se îndure acum de tine!

THOMAS: Dar, nobilii mei domni, treaba ce v-a adus aici
Atît de grabnic, să nu fie
Decît un șir de-ocări și o blasfemie?

ÎNTÎIUL CAVALER: Ne-am dat glas
Indignării doar, — ca niște credincioși supuși.

THOMAS: Credincioși cui?

ÎNTÎIUL CAVALER: Regelui!

AL DOILEA CAVALER: Regelui!

AL TREILEA CAVALER: Regelui!

AL PATRULEA CAVALER: Domnul să-l aibe în pază!

THOMAS: Atunci, purtați-vă cu grijă mantia acestei mari credințe,
Să nu ajungă să se sfîșie, sau ia alte umilințe.
Aveți ceva de spus?

ÎNTÎIUL CAVALER: Da. Din porunca regelui.
Să începem de acum?

AL DOILEA CAVALER: Și fără toate aceste
Ocoluri, pînă ce bătrîna vulpe n-apucă să ne muște.

THOMAS: Și orice veste
Mi-ați aduce din porunca regelui — dacă într-adevăr așa-i —
Spuneți-o în fața tuturor. Dacă mă învinuiți de ceva,
În fața tuturor eu voi răspunde învinuirilor.

ÎNTÎIUL CAVALER: Nu! aici și acum!
Se pregătesc să-l atace, dar Preoții și Slujitorii se întorc și i se așează în față.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THOMAS: Aici și acum!
ÎNTÎIUL CAVALER: Să-ți mai vorbesc de vechile-ți vinovății nu are rost.
Prea bine-s cunoscute. Dar după ce a fost
Cearta de atunci cu Franța, împăcată și tu ți-ai primit
Vechile privilegii înapoi, tu cum ți-ai dovedit
Recunoștința? Ai fugit din țară, nu surghiunit
Sau prigonit, ci doar în speranța
Ca-i să mai poți stîrni discordie în Franța.
L-ai defăimat pe rege pe lîngă celălalt
Rege, al Franței, și pe lîngă Papă, și un înalt
Foc de învrăjbire ai aprins cu vreascuri de minciună.
AL DOILEA CAVALER: Și totuși, regele, din mare mila sa,
Și hărțuit de cei ție aproape, ți-a dăruit iertarea.
A consimțit să încheie pacea, să uite vechea vrajbă, și a vrut
Să te așeze iar în jilțul tău bisericesc, cum i-ai cerut.
AL TREILEA CAVALER: Vinovăția ta-n uitare a lăsat-o îngropată
Și ți-a dat înapoi cinstirile și bunurile de-altădată.
Tot ce-ai cerut cu zarvă, el ți-a consimțit.
Și pentru toate acestea cum i-ai mulțumit?
AL PATRULEA CAVALER: Punîndu-i sub afurisenie pe cei ce l-au încoronat pe prinț,
Tăgăduind că ar fi fost legiuită încoronarea;
Legînd prin lanțurile anatemei,
Și folosind tot ce ți-a stat în puteri să-i dai în lăcuri
Pe slujitorii de credință-ai regelui, pe cei care îi îngrijesc
De treburile lui în lipsă, de treburile țării.
ÎNTÎIUL CAVALER: Acestea-s faptele.
Spune-ne acum dacă vei consimți.
Să dai socoteală-n fața regelui. De asta ne-a trimis aci.
THOMAS: N-a fost dorința mea niciodată
Să-i iau coroana prințului moștenitor, și nici să văd că-i scăpătată
Cinstirea și puterea. De ce-ar dori
Să mă despartă de ai mei, să mă așeze la o parte,
De ce m-ar osîndi, într-o însingurare moartă,
La Canterbury? Eu îi doresc coroana întreită și nu spartă.
Cît despre acei episcopi, nu e mîna mea
Cea care-i osîndește, și nu eu o pot ridica,
Să îngenunche în fața Papei. El i-a osîndit.
ÎNTÎIUL CAVALER: Prin tine au fost ei revocați.
AL DOILEA CAVALER: De tine să fie iertați.
AL TREILEA CAVALER: Ridică-le osînda.
AL PATRULEA CAVALER: Ridică-le osînda.
THOMAS: Nu pot spune nu
Cînd spuneți că prin mine-au fost loviți. Însă nu
Eu sînt cel care să deslege ce-a legat Sfîntul Părinte.
Spre el să se îndrepte, cei asupra căror-a căzut
Ura față de mine, față de Biserică.
ÎNTÎIUL CAVALER: Oricum ar fi, iată porunca regelui
Tu și cu slujitorii tăi să părăsiți pămînturile lui.
THOMAS: Dacă aceasta e porunca regelui, am să îndrăsnesc
Să spun: timp de șapte ani au stat ai mei

Lipsiți de mine; șapte ani de umilință și de suferințe.
Și șapte ani, un cerșetor din mîini străine,
Am rătăcit în alte țări; șapte ani nu e puțină
Vreme. Și n-am să mai primesc vreodată înapoi acești ani.
Și niciodată de acuma înainte nu se va mai revărsa
Marea în fluxul ei să-l despartă pe păstor de turma sa.
ÎNTÎIUL CAVALER: Dreptatea regelui, și măreția suverană
Le-ai împroșcat cu o nevrednicie grosolană.
Ești un nebun neobrăzat — nimeni nu te oprește.
Să-ți stăpînești în pace servitorul, pe cel ce te slujește.
THOMAS: Nu eu sunt cel care-i aduc ocară regelui,
Și nu e nimeni mai presus de treapta mea sau de a regelui.
Și nu eu, Becket, dintr-o naștere umilită,
Nu împotriva mea vă străduiți acum voi și cei ce vă imită.
Nu-i Becket cel care pronunță osînda în cuvinte,
Ci e biserica, și judecata Romei sfinte,
Mergeți la Roma, deci, — nu așteptați aici,
Să se coboare Roma pîn-la voi prin fiul ei nevrednic. Nici
Cînd nu veți avea izbîndă în vicleșugul vostru nesfîrșit și trist.
Căci Roma doar îl poate izbăvi pe cel ce-ncalcă legile lui Crist.
ÎNTÎIUL CAVALER: Popă, vorbind astfel îți pui viața sub grea amenințare.
AL DOILEA CAVALER: Popă, vorba ta atrage o sabie pedepsitoare.
AL TREILEA CAVALER: Popă, vorba ta e trădătoare și-i trădare.
AL PATRULEA CAVALER: Popă, ești trădător dovedit de faptele-ți murdare.
THOMAS: Mă dau în mîna judecății drepte a Bisericii.
Dar de mă veți ucide, mă voi ridica din mormînt,
Să mă las cîntărit de însuși Domnul sfînt.
CAVALERII: Monahi! călugări! slujitori! dați zor, țineți-l,
Pe omu-acesta de acum înainte în lanțuri. În numele regelui, închideți-l
Sau veți da socoteală cu viața voastră, cînd ne vom întoarce.
Venim să-ndeplinim dreptatea regelui. Ne-ntoarcem

(Ies)

THOMAS: Să-l hăituiți pe cel ce fuge, luați-i urma celui ce se-ascunde;
Veniți cu săbiile trase, să puneți stăpînirea lanțului.
Pe mine aici mă veți găsi pregătit în lupta Domnului.
Oricînd veți socoti că-i vremea să vă-ntoarceți, fie,
Mă veți găsi pregătit pentru mucenicie.
CORUL: O, le-am simțit mirosul lor, celor aducători de moarte, mi-s simțurile treze
De prevestiri abea simțite; am auzit
Scheunături în timpul nopții, cucuvăi și bufnițe, și am văzut la amiază
Aripi solzoase desfăcîndu-se, uriașe și scalîmbe. Pe limbă am gustat
Savoarea cărnii putrede din lingură. Și m-am simțit zvîcnind
De icnetul pămîntului la căderea nopții, chinuit, fără urmare. Am auzit
Rîsete în neliniștea fiarelor care scot țipete nefirești: șacalul, asinul, gaița; scormoniturile înfricoșate ale șoarecelului și sobolului; rîsetele păsării lunatece. Am văzut
Gîturi cenușii zvîrcolindu-se în încleștare, cozile șobolanilor fremătînd în lumina groasă a zorilor. Am mîncat
Făpturi moi, încă viețuind, cu gustul sărat și iute al viețuitoarelor din adîncurile mării; am simțit gustul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Homarilor vii, al crabului al stridiei, al moluștelor; și ele mai viețuiesc
și freamătă în măruntaiele mele, și măruntaiele mele se destramă în lumina zorilor. Am simțit mirosul
Morții în trandafiri, al morții în trandafirul de mare, în măzăriche, în zambile, în primule și în ochiul boului. Am văzut
Trompa și coarnele, colții și copitele, în locuri unde nu se cuveneau să fie;
Mi-am alungit trupul pe fundul mării și am respirat cu sufletul anemonei de mare, am înghițit cu spasmul buretelui. M-am lungit pe pămînt și am ocărît viermele. În văzduh
Am fremătat la trecerea vulturului, m-am aruncat în adîncuri, și m-am tupilat laolaltă cu pitulicea. Am simțit sub degete
Antenele gînganiei, solzul napircii, pielea tremurătoare, uscată, nesimțitoare a elefantului, spinarea lunecoasă a peștelui. Am adulmecat
Mîncarea stătută în străchini, mirosul înțepător al latrinei, mireasma mirodeniilor, mirosul dulceag al săpunului în cărarea pădurii, un miros dulce, drăcesc în cărarea pădurii și pămîntul ofta. Am văzut
Inele de lumină lunecînd, încolăcindu-se, arătînd
Înspre spaima maimuței. Și n-am știut, n-am știut
Ce avea să se întîmple? Aici, în bucătărie, pe coridoare,
În grajduri, în șoproane, în staule, în vălmășagul tîrgului,
În vinele noastre, în măruntaiele noastre și în țestele noastre
Ca și în uneltirile celor ce au puterea în mînă,
Ca și în consfătuirile împăraților.
Ceea ce țese în suveica destinului
Ce se țese în vorbele tainice ale prinților,
Se întrețese și în vinele noastre, în mintea noastră,
Se împletește ca o alcătuire a viermilor vii
În măruntaiele femeilor din Canterbury.
Le-am simțit mirosul, lor, celor care aduc moartea; acum este prea tîrziu
Pentru vreo faptă, prea devreme pentru căință.
Nimic nu e cu putință decît amețeala cu care cazi în rușine
A celor ce consimt la cea mai de pe urmă umilință.
Am consimțit, Stăpîne, Păstorule, am consimțit.
Sunt sfîșiată, fără vlagă, siluită,
Împerecheată cu trupul de suflet la firii,
Strunită de puterile animalice ale duhului,
Mînată de pofta de a mă sfîșia pe mine însămi,
De cea mai din urmă, desăvîrșită, fără urmare moarte a duhului,
De spasmul cel de pe urmă al pustietății și al rușinii,
O, Stăpîne, Păstorule, Thomas Păstorule, iartă-ne, iartă-ne, roagă-te pentru noi, ca și noi să ne putem ruga pentru tine din adîncul rușinii noastre.

THOMAS: Pace vouă, împăcați-vă cu gîndurile și vedeniile voastre.
Acestea toate trebuiau să vină spre voi, și voi să consimțiți.
E partea voastră din povara veșnică,
Slava fără sfîrșit. Aceasta este doar o clipă.
Dar veți ști că o alta
Vă va străpunge cu o bucurie neașteptată, dureroasă
Cînd țesătura alcătuirilor Domnului se va împlini.
Le veți uita, toate acestea, trebăluind prin casele voastre,
Vă veți mai duce aminte de ele, moțăind lîngă foc.
Cînd bătrînețea și uitarea vor mai îndulci aducerile aminte

Doar ca de un vis care a fost deseori povestit
Și adesea povestit în alte feluri. Vi se vor părea fără adevăr.
Căci oamenii nu pot îndura prea mult adevăr.

PREOȚII *(vorbind toți deodată)*: Stăpîne, nu trebuie să zăbovești aici. La mînăstire. Vino în biserică. Nu-i vreme de pierdut. Se reîntorc, înarmați. Vino în altar, în altar. Au și ajuns. Retrage-te în sanctuar. Năvălesc înăuntru. Putem zăvorî porțile mînăstirii. Nu poți rămîne aici. Siliți-vă. Faceți-l să vină, tîrîți-l cu voi.

THOMAS: De-a lungul întregii mele vieți s-au apropiat pașii aceștia. Toată viața mea.
Am așteptat. Moartea va veni numai cînd voi fi vrednic.
Și dacă sunt vrednic, nu mai e nici o primejdie.
Nu mai îmi trebue decît să-mi împlinesc voința.

PREOȚII: Stăpîne se apropie. Vor năvăli aici fără zăbavă.
Te vor ucide. Vino în altar.

THOMAS: Pace vouă! Liniștiți-vă amintiți-vă unde sînteți și ce se întîmplă aici;
Ei nu vor o altă viață decît pe a mea.
Și eu nu sunt în primejdie, sunt doar aproape de moarte.

PREOȚII: Grăbește-te, Stăpîne. Nu mai zăbovi în povețe. Nu-i drept.
Ce se va întîmpla cu noi, Doamne, dacă te vor ucide, ce se va întîmpla cu noi?

THOMAS: Asta este o altă întrebare
Care se va rosti ca să primească un răspuns în alcătuirile timpului.
Nu-mi este mie scris să fug din cetate în cetate;
Să întîmpin moartea cu bucurie doar,
Este singurul chip în care pot păzi
Legea Domnului, și sfintele canoane.

PREOȚII: Stăpîne, la vecernie! Nu trebuie să lipsești de la vecernie.
Nu se cuvine să fii lipsă de la sfînta slujbă. La vecernie.
Vino în catedrală!

THOMAS: Duceți-vă voi la vecernie. Și pomeniți-mă în rugăciunea voastră.
Pe păstor îl vor găsi aici; turma va fi cruțată.
Am simțit fiorul binecuvîntării, un semn al cerului, o șoaptă
Și nu mă voi mai refuza. Acuma toate
Se îndreaptă spre desăvîrșire. în bucurie.

PREOȚII: Luați-l! Siliți-l! Tîrîți-l!

THOMAS: Luați-vă mîinile de pe mine!

PREOȚII: La vecernie! Luați-l pe sus! Grăbiți-vă!

Îl trag cu forța. În timp ce vorbește Corul, scena se schimbă în interiorul Catedralei.

CORUL *(în timp ce un cor în depărtare cîntă un* Te Deum *în latină)*:
Nesimțitoare-i mîna și uscată pleoapa,
Tăcută-i spaima, dar o mai adîncă spaimă
Decît atunci cînd ne sfîșie pîntecul.
Tăcută este spaima, dar e o mai adîncă spaimă
Decît atunci cînd ne strivește degetul în clește,
Decît atunci cînd ne sfarmă oasele țestei.
Mai grea decît e pasul în întunecatul coridor,
Și mai apăsătoare decît umbra-ntre canaturi,
Și mai înfricoșată decît iureșul dușmanului în casă.
Dar duhurile iadului se risipesc, cele cu trup omenesc se închircesc și se destramă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În pulberea pe care-o duce vîntul, uitată, niciodată amintită; ce mai adastă aici
E fața strivită și lividă a Morții, tăcuta slujitoare a Domnului.
Și dincolo de chipul ei — este Judecata
Și mai încolo de această Judecată este Hăul, mai înspăimîntător cu mult decît zoritele făpturi din Iad iscate;
O goliciune, o lipsă, marea îndepărtare de la Dumnezeu;
Și spaima drumurilor fără osteneală, către țara numai a pustiei,
Și care nici nu e vreo țară, doar pustietate, lipsă, Golul,
Spre care cei care-au fost oameni nu-și mai pot întoarce gîndul
Spre vreo uitare, vreo înșelăciune, spre fuga în visare, spre prefăcătorii,
În care sufletul nu se mai lasă înșelat, căci nu mai sunt nici chipuri și nici sunete,
Și nici culori, și nici contururi care să mai dea uitare, sau care să alunge sufletul
Ca să-l împiedice să se privească în față, așa cum e pe veci în silnicie împerechiat nimicnicie cu nimicnicie,
Și nici ceea ce numim moarte, ci ceea ce dincolo de moarte nu mai e moarte,
Și ne e frică, ne e frică. Cine atunci se va mai ruga pentru mine,
Cine va mijloci pentru mine în clipa mea cea mai nevolnică?

Mîntuitorule, pe pomul vieții Tu ai murit,
Să nu fie în zadar ce-ai pătimit,
Doamne, ajută-mă în spaima mea cea de pe urmă.

Pulbere sunt, spre pulbere mă-nchin,
Naintea celui de pe urmă chin
M-ajuți, Doamne, iată — moartea m-a ajuns din urmă.

În catedrală. Thomas și Preoții.

PREOȚII: Zăvorîți porțile, zăvorîți poarta.
Poarta e-nchisă.
Suntem teferi, suntem la adăpost.
Vrăjmașul se deslănțuie afară. Se va osteni
Zadarnic. Nu pot pătrunde aici.
Nu îndrăznesc să mai pătrundă.
Nu pot intra. Nu mai au putere.
Suntem la adăpost. Suntem la adăpost.
THOMAS: Trageți zăvoarele! deschideți larg porțile!
Nu vreau ca lăcașu-acesta al rugăciunii, biserica lui Crist,
Casa sfințită, să se preschimbe în fortăreață.
Biserica să-i apere pe-ai săi în felul său, și nu
Cu așezări din bîrne și din pietre. Lemnul și piatra se destramă.
Nu dăinuie. Însă biserica va dăinui
Biserica să fie pururea deschisă, chiar vrăjmașilor. Deschideți porțile!
PREOTUL: Stăpîne! aceștia nu sunt oameni, nu vin în chip omenesc, ci
Ca fiarele înnebunite de o poftă. Nu sunt oameni, care
Să mai păzească cele sfinte, să îngenunche în fața Trupului lui Crist,
Sunt fiare. Ți-ai zăvorî pe drept
Poarta în fața leului, a tigrului, a lupului sau a mistrețului.
Și atunci de ce n-o faci
În fața fiarelor împinse de-un duh blestemat, în fața unor oameni
Care ei singuri se blestemă să fie fiare. Stăpîne! O, Stăpîne!

THOMAS: Deschideți porțile!
Mă credeți trufaș, fără de speranță, sau nebun.
Voi cîntăriți pe rodul faptei — cum fac oamenii de rînd —
Ca să puteți spune apoi că o faptă a fost bună, sau nedreaptă.
Mereu vă întoarceți către faptă. Dar pentru fiecare viață, pentru fiecare faptă
Se poate dovedi urmare în bine și în rău.
Și tot astfel cum vremea trecînd a împletit urmarea multor fapte,
Tot astfel binele și răul se împletesc pînă la urmă.
Și nu în vreme se va cunoaște înțelesul morții mele;
Căci în afara vremii a fost luată hotărîrea mea.
Dacă ați vrea să spuneți că-i o hotărîre
O faptă căreia-i consimte întreaga mea viață.
Îmi dau viața
Întru legea Domnului care e mai presus de legea omenească.
Și cei care nu fac la fel
Cum au să știe ce fac eu?
Și cum ați înțelege voi ce fac eu acuma? Și totuși, mult mai mult
Ar trebui să știți decît nebunii aceștia care izbesc în poartă.
Trageți zăvoarele! Deschideți poarta!
Noi nu suntem aici ca să izbindim prin luptă, prin vicleșug, sau apărîndu-ne,
Nici să luptăm cu fiarele ca oamenii. Cu fiara noi ne-am războit
Și am învins-o. Ne mai trebuie să izbîndim
Acuma doar prin suferință. Aceasta e victoria cea mai ușoară.
Acuma este ceasul cînd izbîndește crucea, acum
Deschideți poarta! V-o poruncesc. DESCHIDEȚI POARTA!
Se trag în lături porțile. Intră Cavalerii, cam băuți.
PREOȚII: Pe aici, Stăpîne, Pe scări. Spre acoperiș!
În criptă. De grabă. Veniți. Siliți-l.
CAVALERII *(fiecare din ei, cîte un vers):*
Unde e Becket, care l-a trădat pe rege?
Unde e Becket, preotul codoș?
Coboară-te, Daniil, în groapa cu lei,
Coboară-te, Daniil, să te-nsemnăm cu fierul roș.

Scăldatu-te-ai în sîngele Mielului dumnezeesc?
Ești însemnat cu semnul fiarei, semn drăcesc,
Coboară-te, Daniil, în groapa cu lei,
Coboară-te, la cheful unde demonii dănțuiesc.

Unde e Becket, odrasla sărîntocului?
Unde e Becket, popa cel necredincios?
Coboarăt-e, Daniil, în groapa cu lei,
Coboară-te la ospățul întunecos.
THOMAS: Omul cel drept este cel care
Asemeni leului cutezător, ar trebui să fie fără teamă.
Eu sunt aici.
Nu l-am trădat pe rege, sunt un preot,
Un creștin, mîntuit cu sîngele lui Crist,
Gata să pătimesc în propriul meu sînge.
Acesta este semnul bisericii dintotdeauna.
E semnul sîngelui, Sînge pentru sînge.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sîngele Său, dăruit ca să-mi răscumpere viața,
Sîngele meu, dăruit ca să plătesc moartea Lui,
Moartea mea în schimbul morții Lui.

CAVALERII: Absolvă-l pe toți cei pe care i-ai excomunicat.
Renunță la puterile pe care ți le-ai asumat.
Dă-i regelui înapoi banii pe care i-ai furat.
Revin-o-n ascultarea pe care o ai încălcat.

THOMAS: Sunt pregătit să-mi dau viața Domnului și Stăpînului meu,
Pentru ca să-și redobîndească liniștea și libertatea
Biserica. Cu mine faceți ce-oți vroi, întru rușinea voastră.
Însă, în numele lui Dumnezeu, care veghează asupra noastră,
Să vă atingeți de vreunul dintre-ai mei, preot sau tîrgoveț,
Vă voi opri.

CAVALERII: Trădător ! trădător ! trădător ! trădător !

THOMAS: Tu, Reginald, de trei ori trădător ești tu:
Fața de mine trădător, căci ești vasalul meu lumesc,
Față de mine trădător, căci sunt păstorul tău duhovnicesc,
Față de Dumnezeu trădător, căci îi necinstești sanctuarul.

ÎNTÎIUL CAVALER: Nu datorez ascultare unui renegat,
Și ce-ți mai datorez îți voi plăti de-ndat !

THOMAS: Acuma, Domnului Atotputernic, Sfintei Maria, de-a pururea Fecioară, Sfîntului Ioan Botezătorul, Sfinților Apostoli Petru și Pavel,
Fericitului Martir Denis și tuturor sfinților, în mîna lor le încredințez cauza mea și cea a Bisericii.

În timp ce Cavalerii îl ucid, auzim:

CORUL: Limpeziți aerul ! Iluminați cerul ! Purificați vîntul ! Dați jos piatră de piatră și spălați-o pe fiecare în parte.
Pămîntu-i pîngărit, apa e pîngărită, vitele noastre și noi înșine, mînjiți cu sînge.
O ploaie de sînge mi-a orbit ochii. Unde e Anglia? unde e comitatul Kent? unde e Canterbury?
O, departe, departe, departe, departe în trecut; și eu rătăcesc într-o țară a crengilor pustiite; dacă le frîng în calea mea, ele sîngeră; rătăcesc printr-o țară a pietrelor seci; dacă le-ating, fiecare din ele sîngeră.
Cum mă voi mai putea întoarce spre anotimpurile liniștite și blînde?
Noapte, adastă cu noi, oprește-te soare, țintuiește-te locului, anotimpule, să nu se mai facă ziuă, să nu mai vie vreodată primăvara.
Voi mai putea privi vreodată ziua în față cu lucrurile ei obișnuite, să le văd pe toate mînjite de sînge, printr-o perdea de sînge mereu coborîndu-se?
N-am dorit să se întîmple ceva.
Am cunoscut năpasta fiecăruia dintre noi,
Pierderea vreunei ființe, sărăcia tuturor laolaltă,
Trăind și numai pe jumătate trăind;
Spaima, noaptea, care se termină cu fapta din fiece zi,
Spaima, ziua, care se termină în somn;
Dar vorbele pe care le mai schimbăm în piață, mîna noastră apucînd mătura,
Strînsul cenușii în fiecare noapte,
Lemnele așezate pe foc dimineața,
Gesturile acestea ne arătau un hotar al suferinței.
Fiecare spaimă își are înțelesul,
Fiecare suferință își are un fel de sfîrșit;
În viață, nici nu avem timp să suferim prea îndelung,

Însă toate acestea, acestea nu intră în viață, sunt în afară de timp,
O veșnicie a răului și a suferinței, prăvălindu-se peste noi.
Suntem pîngărite de o murdărie pe care nu o mai putem spăla, împerechiate cu o scîrbăvnicie mai presus decît poate firea,
Și nu numai noi, nu numai casa noastră, nu numai orașul ne sunt pîngărite,
O, lumea, lumea întreagă e acum murdară.
Limpeziți văzduhul ! Iluminați cerul ! Purificați vîntul ! dați jos piatră de piatră jupuiți pielea de pe braț, smulgeți carnea de pe oase — și spălați-le. Spălați piatra, oasele, mintea, sufletul — și spălați-le, purificați-le !

(Cavalerii, desăvîrșindu-și omorul, înaintează în fața scenei și se adresează publicului):

ÎNTÎIUL CAVALER: Vă rugăm să ne ascultați cu grijă cîteva clipe. Știm că ați putea fi înclinați să gîndiți rău despre fapta noastră. Sunteți englezi, și deci credeți în ceea ce se numește un joc cinstit: și cînd vedeți cum patru oameni se aruncă asupra unuia singur, simpatiile voastre se îndreaptă spre cel astfel năpăstuit. Eu respect asemenea simțăminte, le împărtășesc. Cu toate acestea, fac apel la simțul vostru de onoare. Sunteți englezi, astfel că nu veți condamna pe nimeni pînă nu auziți versiunile tuturor celor implicați. Aceasta decurge din principiul de multă vreme înscăunat la noi al judecății de către un juriu. Personal, nu am calitatea de a vă prezenta eu însumi cauza noastră. Eu sunt un om de acțiune și unul din cei care se pricepe să umble cu vorbe meșteșugite. Așa că n-am să fac altceva decît să-i prezint pe ceilalți vorbitori, care, fiecare după capacitatea sa, și fiecare din punctul său de vedere, va fi în măsură să vă înfățișeze aspectele acestei probleme deosebit de complicate. Îl voi chema pe cel mai tînăr dintre noi să vorbească primul. William de Traci.

AL DOILEA CAVALER: Mi-e teamă că nu sunt deloc un vorbitor cu atîta experiență cum ar fi dorit să vă convingă Reginald Fitz Urse. Un lucru însă aș dori să vi-l spun, și e mai bine să-l spun de la început. Și anume: în ceea ce am făcut, și orice ați crede voi despre asta, noi am fost cu desăvîrșire dezinteresați. *(Ceilalți Cavaleri strigă: « Bine spus ! bine spus ! »). Noi* nu cîștigăm nimic din asta. Avem mult mai mult de pierdut decît de cîștigat. Noi suntem patru englezi obișnuiți, care punem interesele patriei noastre mai presus de toate. Bănuiesc că nu v-am făcut o impresie prea bună cînd am intrat aici. Adevărul este că știam că ne luasem o sarcină drăcesc de grea; vorbesc acum numai în ceea ce mă privește pe mine, dar trebuie să vă spun că am băut foarte mult înainte — și eu de obicei nu sunt un băutor — ca să-mi dau curaj pentru ce știam că are să urmeze. Căci dacă e să spunem lucrurilor pe nume, nu-ți este deloc la îndemînă să omori un arhiepiscop, mai ales dacă ai fost crescut în bunele tradiții creștinești. Așa că dacă v-am părut puțin cam grosolani, acuma înțelegeți de ce; și, în ce mă privește, îmi pare foarte rău pentru asta. Am înțeles de la început că aceasta era datoria noastră, și totuși a trebuit să ne străduim din răsputeri s-ajungem aici. Și, după cum v-am spus, *noi* nu cîștigăm nici un penny din toată chestia asta. Știm cît se poate de bine cum au să iasă lucrurile pînă la urmă. Regele Henry — Dumnezeu să-l aibă în pază ! — va trebui să spună, din rațiuni de stat, că el n-a dorit niciodată să se ajungă la una ca asta; și de aici are să urmeze un scandal cît toate zilele; și în cel mai bun caz va trebui să ne petrecem restul zilelor noastre undeva, în străinătate. Și chiar dacă unii oameni cu scaun la cap au să înțeleagă că arhiepiscopul *trebuia* să fie lichidat — și în ce mă privește aveam o mare admirație pentru el — ați văzut cu ochii voștri ce demn s-a purtat pînă la sfîrșit — *nouă* ne revine partea cea mai puțin glorioasă. Nu, adevărul este că noi suntem de acum încolo compromiși, asta nimeni n-o poate nega. Așa că, după cum vă spuneam de la început, vă rog să ne acordați cel puțin creditul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de a fi fost cu desăvîrşire dezinteresaţi în toată chestiunea asta. Cam asta e tot ce aveam eu de spus.

ÎNTÎIUL CAVALER: Cred că suntem cu toţii de acord că William de Traci a vorbit frumos şi că a desprins un aspect foarte important al chestiunii. Miezul argumentului său este acesta: că noi am fost cu totul dezinteresaţi. Însă fapta noastră are nevoie de mai multe justificări decît acestea; şi voi trebuie să-i mai ascultaţi şi pe ceilalţi vorbitori din rîndul nostru. Acum am să-l chem să vorbească pe Hugh de Morville.

AL TREILEA CAVALER: Mai întîi, aş vrea să mă reîntorc la un lucru pe care foarte bine l-a spus în faţa voastră conducătorul nostru, Reginald Fitz Urse: şi anume, că sunteţi englezi şi, deci, voi sunteţi totdeauna cu trup şi suflet de partea celui care e covîrşit de mai mulţi. Acesta este felul englezesc de a sprijini jocul cinstit. Se întîmplă ca în cazul de faţă, bunul arhiepiscop, ale cărui calităţi eu le-am preţuit cît se poate de mult, s-a înfăţişat în faţa noastră ca un om înfrînt de forţe prea puternice. Dar acesta a fost oare chiar adevărul? Nu vreau să fac acum apel la sentimentele, ci la dreptatea voastră. Sunteţi oameni cu bun simţ, cu capul bine aşezat pe umeri, aşa cum văd; şi nimeni dintre voi nu poate fi prins în capcana vreunor vorbe lăcrimoase. Vă cer, aşadar, să cumpăniţi cu mintea limpede: care au fost ţelurile arhiepiscopului? şi care sunt ţelurile regelui Henry? În răspunsul pe care îl veţi da acestor întrebări se află cheia problemei.

Ţelul regelui a fost de la început consecvent. În timpul domniei răposatei regine Matilda şi al izbucnirii nefericitului uzurpator Stephen, regatul a fost mult învrăjbit. Regele nostru a înţeles că lucrul cel mai de preţ atunci era să reinscăuneze ordinea; să strunească puterile prea mult lăţite ale conducătorilor din vreun loc sau altul, care dintotdeauna s-au arătat în faptă rîvnind spre ţeluri egoiste şi de multe ori răsvrătite, şi să impună scaunul şi pecetea judecăţii. Era un haos fără nume: fiinţau trei feluri de dreptate judiciară şi trei feluri de tribunale: cel al regelui, al episcopului, şi cel al nobililor; şi acum va trebui să repet un lucru pe care l-a mai spus cel ce-a vorbit înaintea mea: în timp ce răposatul arhiepiscop era Cancelar, el a sprijinit din toată inima planurile regelui; acesta e un lucru foarte important, pe care de va fi necesar, îl voi sprijini prin dovezi. Astfel că regele a dorit ca Becket, care se dovedise un Cancelar cu totul şi cu totul demn de preţuire — şi nimenea nu poate tăgădui aceasta — ar fi putut îmbina funcţiile de Cancelar şi de arhiepiscop. Nimeni nu i-ar fi putut tăgădui dreptul la aceasta; nimeni mai bine decît el însuşi nu ar fi fost îndreptăţit să ocupe aceste două dintre cele mai înalte jilţuri. Şi dacă Becket ar fi mers în prelungirea dorinţelor regeşti, am fi avut o ţară aproape desăvîrşită: o îmbinare a puterilor duhovniceşti şi vremelnice, sub o orînduire strînsă în oraşul capitală. Îl cunoşteam pe Becket foarte bine, din diferite treburi de stat; şi pot să vă spun că niciodată n-am mai întîlnit un om atît de bine pregătit pentru cel mai înalt rang al guvernării civice. Şi ce s-a mai întîmplat? În clipa în care Becket, la stăruinţa regelui, a fost uns arhiepiscop, a renunţat la funcţia de Cancelar, a devenit şi mai habotnic decît preoţii, a luat asupra lui, pe faţă şi cu ascuţiş întors afară, un anumit fel de viaţă ascetic, şi, fără s-o ascundă, a părăsit orice aranjament politic pe care pînă atunci îl sprijinise; şi — a afirmat pe dată că există o treaptă mai înaltă decît cea a regelui, şi decît cea pe care el însuşi, ca slujitor al regelui, se străduise ani de-a rîndul s-o întemeieze; şi că — de ce doar Dumnezeu o ştie — aceste două trepte nu pot vieţui laolaltă.

Acum, veţi fi de-un gînd cu mine că un asemenea amestec din partea unui arhiepiscop merge împotriva dorinţelor celor mai adînci ale unor oameni

ca cei din ţara noastră. Pînă aici, ştiu că voi sunteţi de partea mea; citesc aceasta pe chipurile voastre. Doar împotriva paşilor pe care a trebuit să-i facem, pentru a pune lucrurile la punct, doar împotriva lor vă ridicaţi voi acuma. Dar nimeni nu regretă mai mult decît noi nevoia aceasta de a face folos de violenţă. Doar că, din nefericire, sunt vremuri cînd violenţa rămîne doar singura cale prin care se mai poate apăra dreptatea pentru toţi. Într-o altă aşezare a vremii, l-aţi condamna pe vreun arhiepiscop prin votul parlamentului şi l-aţi executa în bună ordine ca trădător, şi nimeni n-ar mai fi trebuit să poarte povara numelui de asasin. Şi într-o şi mai tîrzie aşezare a vremii, chiar şi asemenea măsuri poate blînde ar ajunge netrebuincioase. Însă, acum cînd am ajuns la cuvenita supunere a pretenţiilor bisericii faţă de buna starea statului, să vă mai amintiţi doar că noi am fost cei care am făcut primul pas. Noi am avut rolul uneltelor în a aduce la lumină starea de lucruri pe care acum o acceptaţi. Noi am servit interesele voastre; merităm mulţumirea voastră; şi dacă în toată treaba asta cineva are vreo vinovăţie, atunci voi trebuie s-o împărtăşiţi cu noi.

ÎNTÎIUL CAVALER: Prin ce-a spus el, Morville ne-a dat foarte mult de gîndit. Mi se pare chiar că el aproape că a spus ultimul cuvînt, pentru cei care au fost în stare să-i urmeze raţionamentul lui atîta de subtil. Dar mai avem de ascultat un alt vorbitor, care, după cîte ştiu, are şi el de prezentat un alt punct de vedere. Dacă mai sunt printre voi unii care nu s-au lăsat convinşi, cred că Richard Brito va fi în stare să-i aducă la părerea noastră. Richard Brito.

AL PATRULEA CAVALER: Cei care au vorbit înaintea mea, ca să nu mai spun nimic despre conducătorul nostru, Reginald Fitz Urse, au spus cam tot ceea ce trebuia să fie spus. Eu nu mai am nimic de adăugat la argumentele lor. Ce aş mai putea spune eu se poate formula ca o întrebare: *Cine l-a ucis pe arhiepiscop?* Pentru că aţi fost martorii acestei scene demne de plîns, s-ar putea să resimţiţi o oarecare surpriză cînd mă auziţi întrebîndu-vă aceasta. Însă vă rog să vă amintiţi de desfăşurarea evenimentelor. Sunt deci silit ca, foarte pe scurt, să mai revin asupra celor spuse de cel care-a vorbit înaintea mea. Pe vremea cînd defunctul arhiepiscop era Cancelar, nimeni, sub supunerea regelui, n-a făcut mai mult decît el ca să aducă ţara laolaltă, să-i dăruiască unitatea, stabilitatea, ordinea, liniştea şi dreptatea de care avea atîta nevoie. Din clipa în care a devenit arhiepiscop, şi-a răsturnat cu totul această politică; s-a arătat a fi cu totul nepăsător faţă de soarta ţării, s-a arătat a fi, de fapt, un monstru de egoism, o ameninţare la adresa societăţii întregi. Dragostea aceasta de sine însuşi a crescut pînă-ntr-atît încît a ajuns o nebunie dincolo de orice îndoială. Orice mijloace am încercat ca să-l vindecăm, să-l readucem la minţile lui, au dat greş. Eu am acum dovezi care nu pot fi puse sub semnul îndoielii că, înainte de a părăsi Franţa, a profetizat, în prezenţa unor martori numeroşi, că nu mai are mult de trăit şi că va fi ucis în Anglia. A folosit toate mijloacele de a aduce provocare; din întreaga lui purtare, aşa cum s-a arătat, pas după pas, nu se poate trage altă încheiere decît că a fost hotărît să moară o moarte de martir. Omul acesta, pînă într-un timp, un mare slujitor al ţării, ajunsese un uneltitor. Chiar şi-n clipa din urmă, ne-ar mai fi putut răspunde prin dovezi; dar aţi văzut cum s-a ţinut deoparte de întrebările noastre. Şi atunci cînd ne-adusese cu bună ştiinţă dincolo de hotarele îndurării unor oameni cinstiţi, încă atunci ar mai fi putut scăpa; s-ar fi putut ţine departe de noi deajuns timp ca să ne lase mînia noastră dreaptă să se limpezească. Dar tocmai asta nu dorea el să se întîmple; a insistat, atîta vreme cît eram încă pradă mîniei, ca porţile să se deschidă. Mai trebuie să vă spun mai mult? Cred că, avînd aceste fapte în cunoştinţa voastră, veţi da fără şovăire judecata că e vorba de o sinucidere în cursul unei rătăciri a minţii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

E singura judecată dreaptă şi miloasă pe care aţi putea-o da asupra unuia care a fost, la urma urmei, un om mare.

ÎNTÎIUL CAVALER: Brito, îţi mulţumesc. Cred că nu mai e nimic de spus; v-aş propune să ne despărţim, şi voi să mergeţi liniştiţi acasă. Vă rog doar s-aveţi grijă să nu întîrziaţi cu alţii pe la răspîntii, şi să nu faceţi nimic care-ar putea stîrni tulburări.

(Cavalerii ies)

ÎNTÎIUL PREOT: O, Părinte, Părinte, care-ai plecat dintre noi, pierdut pentru noi,
Cum te-am mai putea întîlni, din ce loc îndepărtat
Mai priveşti în jos către noi? Tu eşti acuma în Ceruri,
Şi cine ne va mai povăţui, cine ne va mai apăra, ne va mai cîrmui?
Şi după ce drum îndelungat, prin ce altă spaimă
Te vom mai regăsi? Cînd vom mai moşteni
Puterea Ta? Biserica e-aici pustie,
Însingurată, pîngărită, pradă desnădejdii, şi păgînii îşi vor clădi peste ruinele ei,
Lumea lor fără Dumnezeu. O, o văd, o văd.

AL TREILEA PREOT: Nu. Căci biserica e mai puternică decît fapta aceasta,
Izbînditoare peste vrăjmaşie. Ea se întăreşte
Prin prigoniri; e de neînvins atîta timp cît oamenii mor pentru ea.
Mergeţi, voi oameni slabi şi trişti, suflete rătăcitoare, rătăcite, fără de odihnă pe pămînt şi-n cer.
Mergeţi pînă acolo unde amurgul sîngerează cea mai de pe urmă stîncă cenuşie
A Angliei, sau pînă la Coloanele lui Hercule,
Şi îndrăzniţi să naufragiaţi pe coastele posomorîte
Acolo unde maurii-i prind în robie pe creştini;
Sau înspre mările de miază-noapte, mărginite-n gheţuri,
Acolo unde răsuflarea moartă înţepeneşte mîna, şi înceţoşează mintea;
Găsiţi vreo rază în soarele deşertului,
Uniţi-vă-n alianţe cu păgînii sarazini,
Să le împărtăşiţi riturile mincinoase, căutaţi să smulgeţi
Uitarea-n curţile lor bîntuite de poftele trupeşti,
Sau amorţeala în izvoarele de sub curmali;
Sau staţi să vă mîncaţi din unghii undeva prin sudul Franţei,
În strîmtul cerc al suferinţei care se înscrie-n ţeasta voastră
Veţi rătăci, mereu străbătînd un drum veşnic
Al gîndului, pentru a vă îndreptăţi fapta voastă însivă,
Tot împletind minciuna care se destramă-n timp ce-o ţeseţi,
Mereu păşind prin iadul unei înşelăciuni
În care nimeni nu va crede: aceasta-i soarta voastră pe pămînt
Şi nu mai trebuie să ne mai gîndim la voi. O, tu, Stăpîne,
Slava de acum a firii tale ne este nouă ascunsă,
Roagă-te pentru noi din mila ta; acum în ochii Domnului
Eşti laolaltă cu toţi sfinţii şi martirii care au trecut naintea ta,
Şi pomeneşte-ne pe noi. Să urce mulţumirea noastră
Spre Dumnezeu, căci El ne-a dăruit încă un sfînt la Canterbury.

CORUL *(în timp ce un alt Cor cîntă un* Te Deum *latinesc în depărtare)*:
Pe Tine, te lăudăm, Doamne, pentru lumina Ta pe care o arăţi în toate făpturile pe pămînt,
În zăpadă, în ploaie, în vînt, în furtună; în toate făpturile Tale, în cele care le hăituiesc pe celelalte, cît şi în cele care sînt hăituite.

Căci toate sunt numai pentru că Tu le vezi, numai pentru că Tu le cunoşti, cu toatele fiinţează
Numai în lumina Ta, şi slava Ta e mărturisită chiar de ceea ce Te neagă pe Tine; întunecimea mărturiseşte gloria luminii.
Cei care Te tăgăduiesc, nu Te-ar putea tăgădui dacă Tu nu ai fi; şi tăgada lor nu e niciodată dusă la capăt, căci dacă ar fi cu putinţă astfel, ei nici n-ar exista.
Ei Te mărturisesc trăind; toate mărturisesc pentru Tine trăind; pasărea în văzduh, şi uliul şi pitulicea; animalele pe pămînt, şi lupul şi mielul; viermele în pămînt şi viermele în măruntaie.
Astfel că omul, pe care Tu l-ai făcut ca să ştie de Tine, trebuie cu bună ştiinţă să-Ţi aducă laude Ţie, cu gîndul, cu vorba, cu fapta.
Chiar şi cu mîna încleştată pe mătură, cu spinarea îndoită cînd aprindem focul, cu genunchiul plecat cînd curăţăm vatra, noi, cele care trebăluim în casele din Canterbury,
Cu spinarea îndoită sub munci, cu genunchiul, plecat în păcat, cu mîinile peste faţă în spaimă, cu fruntea plecată în suferinţă,
Chiar în noi, icnetul iernii, cîntecul primăverii, zumzetul verii, glasurile vitelor şi păsărilor, Ţie Ţi-aduc laudă.
Îţi mulţumim Ţie pentru dărnicia Ta în sînge, pentru reînvierea Ta în sînge.
Pentru că sîngele martirilor şi sfinţilor Tăi
Va îmbogăţi pămîntul, va naşte locurile sfinte.
Căci oriunde a trăit un sfînt, oriunde un martir şi-a dat sîngele pentru sîngele lui Crist,
Este un pămînt sfinţit, şi sfinţenia nu mai poate fi de-acolo alungată
Chiar dacă cismele (armatelor) vor călca peste acel loc, chiar dacă vor veni după aceea tot felul de oameni cu cărticele în mîini;
Căci acolo unde mările apusene muşcă din coasta lui Iona,
Pînă la moartea deşertului, la rugăciunea în locurile uitate lîngă coloanele împărăteşti sfărîmate,
Din asemenea locuri izvorăşte ceea ce mereu va reînnoi pămîntul
Deşi i se refuză mereu. Aşadar, O, Doamne, îţi mulţumim Ţie
Care ne-ai dat această binecuvîntare aici în Canterbury.
Iartă-ne, Doamne, ne mărturisim a fi din neamul oamenilor de rînd.
Din rîndul bărbaţilor şi femeilor care îşi zăvoresc uşa şi se aşează în faţa focului;
Care se tem de binecuvîntarea Domnului, de singurătatea nopţii lui Dumnezeu, de renunţarea care li se cere, de lipsurile la care trebuie să consimtă;
Care se tem de nedreptatea oamenilor mai puţin decît de nedreptatea Domnului;
Care se tem de mîna arătîndu-se pe fereastră, de focul zbucnind la streaşină, de pumnul încleştat în tavernă, de brîncii care ne-aruncă-n hazna,
Mai puţin decît ne temem de iubirea Domnului.
Ne mărturisim, moartea, slăbiciunea, greaşeala; mărturisim
Că păcatele lumii sunt asupra capetelor noastre; că sîngele martirilor şi moartea în chinuri a sfinţilor
Apasă asupra capetelor noastre.
Doamne, ai milă de noi.
Isusse, ai îndurare de noi.
Doamne, îndură-te de noi.
Sfîntule Thomas, roagă-te pentru noi.

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

T. S. ELIOT

«OMORUL ÎN CATEDRALĂ»

fragmente autocritice

Mă voi încumeta să fac aici cîteva observații întemeiate pe propria mea experiență, mergînd apoi la comentarea intențiilor, eșecurilor și succeselor parțiale din propriile mele piese. Fac acest lucru în credința că, într-un teritoriu virgin, orice explorator sau experimentator alcătuindu-și un fel de jurnal de investigații, poate spune adevăruri folositoare pentru cei ce calcă pe urmele lui și care sînt chemați să pătrundă, probabil, și mai departe.

Prima mea descoperire de oarecare importanță, a fost aceea că un scriitor care de ani de zile lucrează — cu oarecare succes — la modalități felurite de compunere în versuri, trebuie să se apropie de drama în versuri cu o conștiință total diferită de cea obișnuită în creațiile lui anterioare.

Atunci cînd scrii în feluritele modalități de vers, sînt de părere că lucrezi cumva în termenii propriei tale voci: ceea ce scrii se probează prin felul cum îți sună ție însuți la lectură. Pentru că tu însuți ești acel care vorbește. Problema comunicării, a ceea ce receptează cititorul, nu e aici capitală. Dacă poemul ți se pare satisfăcător, mai poți să speri că, în cele din urmă, cititorii vor ajunge să-l accepte. Poemul poate oricum să mai aștepte puțin; încuviințarea cîtorva critici binevoitori și judicioși ajunge pentru început. Rămîne ca cititorii care vor veni să facă poetului concesii mai avansate. Dar atunci cînd vine vorba de teatru, problema comunicării se înfățișează nemijlocit. Scrii în mod deliberat versuri destinate altor voci. Țintești să scrii rînduri care vor avea un efect imediat asupra unui public necunoscut și neavertizat, care urmează să fie interpretate de actori necunoscuți, instruiți de un regizor necunoscut. Iar din partea unui public necunoscut nu te poți aștepta la multă indulgență față de poet. Poetul își poate permite să scrie o piesă pur și simplu pentru admiratorii săi, pentru acei care cunosc opera sa ne-dramatică, pregătiți dealtminteri să primească favorabil orice lucrare purtînd iscălitura sa de autor. Dar, în cazul despre care vorbim, poetul trebuie să scrie avînd în vedere un auditoriu ignorant și indiferent la succesele obținute de scriitor înainte să se fi încumetat de a aborda teatrul. De aici, scriitorul își dă seama că multe lucruri care-i plac, și pe care știe să le facă, încetează de a fi pertinente; aici fiecare vers se cere judecat după o lege nouă: aceea a relevanței dramatice.

Cînd am scris *Omorul în catedrală*, am avut avantajul de a mă bucura ca debutant de o împrejurare cerînd un subiect socotit acceptabil pentru forma versificată.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Piesele în versuri, după opinia generală, trebuie fie să-şi găsească subiectul în vreo mitologie, fie să se refere la o perioadă istorică depărtată, suficient de distanțată de prezent ca să nu mai fie necesară recunoaşterea personajelor ca ființe de carne şi oase, şi, astfel, să le fie îngăduit să se exprime în versuri. Costumele pitoreşti, de epocă, fac versul cu atît mai binevenit. Mai mult decît atît, piesa mea urma să fie montată pentru o categorie specială de auditoriu — un public de oameni «serioşi», care se duc la «festivaluri», împăcați cu ideea că poezia n-o să-i ia pe nepregătite — deşi, de data asta, unii n-au fost poate cu totul pregătiți pentru ceea ce avea să li se ofere. Şi, în fine, era vorba de o piesă pentru un festival religios[1], iar cei care se duc de bună voie să vadă o asemenea piesă se resemnează cu gîndul că se vor plictisi şi cu satisfacția sentimentului de a fi săvîrşit cu răbdare un lucru meritoriu. Aşa că drumul meu era uşurat.

Doar cînd m-am apucat să mă gîndesc care avea să fie următoarea mea piesă, mi-am dat seama că prin «Omorul în Catedrală» nu rezolvasem de fapt, o problemă generală. Din punctul meu de vedere, piesa nu era o ieşire, ci o fundătură. În primul rînd, *Omorul în catedrală* m-a confruntat cu o problemă de limbaj cu totul specială. Din fericire, nu eram nevoit să scriu în idiomul secolului al doisprezecelea, pentru că acel idiom — chiar dacă aş fi ştiut franceza normandă şi anglo-saxona, — ar fi fost neinteligibil. Dar lexicul şi stilul nu puteau fi totuşi identice cu ale conversației moderne, cum se întîmplă în anumite piese franceze contemporane folosind conflictul şi personajele dramei greceşti — pentru că aici trebuia, oricum, să-mi aduc auditoriul înapoi, la un eveniment istoric. Arhaizarea nu era permisă, în primul rînd pentru că procedeul n-ar fi făcut decît să deruteze în privința perioadei; şi, în al doilea rînd, pentru că doream să înfăţişez publicului partea relevantă astăzi din acea situaţie de demult. Astfel că stilul trebuia să fie neutru, fără implicații, nici în prezent, nici în trecut. Cît priveşte versificația, eram conştient doar de faptul că pentru mine. lucrul esențial era să evit orice ecou din Shakespeare; căci rămîneam la convingerea că eroarea fundamentală a poeţilor din secolul al nouăsprezecelea atunci cînd au scris teatru (şi cei mai însemnați poeți englezi şi-au încercat condeiul scriind pentru scenă) nu provenea de fapt dintr-un deficit de tehnică teatrală, ci din cusururi de limbaj. Aceasta se datora în mare măsură faptului că ei se mărgineau exclusiv la versul alb care, după întrebuințarea lui masivă în poezia ne-dramatică, ajunsese să piardă din flexibilitatea lui firească, lucrul cel mai necesar, dacă ceea ce se urmăreşte este redarea unui efect colocvial. Ritmul versului alb tradițional se înstrăinase prea mult de mişcarea vorbirii moderne. De aceea am avut în minte versificația din *Everyman*[2], sperînd că orice ecou neobişnuit pentru ureche avea să fie, în ultimă instanță, de folos. Ocolirea excesului de iambi, folosirea pe alocuri a aliterației, ocazional cîte o rimă neaşteptată, acestea toate au ajutat la producerea unei versificații deosebite de aceea a secolului al nouăsprezecelea.

Iată pentru ce versificația dialogului din *Omorul în Catedrală* are, după părerea mea, un merit strict *negativ*: grație acestui procedeu s-a reuşit evitarea a ceea ce trebuia evitat, dar nu s-a ajuns, în fapt, la vreo noutate. Pe scurt, în măsura în care el a adus pentru scrisul contemporan soluții problemei convorbirii versificate, a adus şi rezolvarea ei, — însă doar pentru această piesă, fără să-mi ofere o sugestie cu privire la modalitățile de adoptat pentru piese de altă factură. Două chestiuni rămăseseră aici în suspensie (de fapt reductibile la una singură): aceea a *idiomului* şi aceea a *metrului* de folosit în general pentru orice altă piesă pe

[1] «Omorul în catedrală» a fost scrisă pentru Festivalul de la Canterbury, iunie 1935 (n. red.)

[2] Moralitate medievală populară, de origine olandeză, în care personajul principal, Everyman («Omul obişnuit») era reprezentat pe scenă în drumul său spre moarte (n. red.)

care aş fi dorit s-o scriu în viitor. Curînd mi-am dat seama şi de motivele pentru care depinsesem atît de strîns, în piesa aceea, de prezența corului. Două erau rațiunile servind drept justificare în împrejurarea dată. În primul rînd, acțiunea centrală a piesei — atît faptele istorice cît şi materialul inventat de mine — reprezentau o sferă întrucîtva restrînsă. Un om se întoarce acasă cu bănuiala că va fi ucis, şi e ucis. N-am vrut să sporesc numărul personajelor, n-am vrut să scriu o cronică a politicii din secolul al doisprezecelea, după cum n-am avut de gînd să scormonesc fără scrupule documente anemice, aşa cum a făcut Tennyson[1] (care a introdus în scenă pe frumoasa Rosamunda, sugerînd că Becket suferise o deziluzie sentimentală în prima lui tinerețe). Am ţinut să mă restrîng la moarte şi martiriu. Introducerea corului de femei surescitate, pe alocuri chiar isterice, reflectînd prin emoția lor semnificația acțiunii, a ajutat de minune. În al doilea rînd, un poet care scrie pentru prima oară pentru scenă, se simte mult mai în largul său în versul coral decît în dialogul dramatic. Am simțit că pot să fac asta în deplină siguranță, şi, astfel, viciile dramatice aveau să fie estompate de lamentațiile corului de femei. Folosirea acestuia a adus un plus de forță, punînd totodată în surdină cîteva din defectele tehnicii mele teatrale. Acesta a fost şi motivul pentru care am luat atunci hotărîrea de a încorpora şi mai strîns corul în structura piesei, cu primul viitor prilej.

Doream de asemenea să mă conving dacă puteam să mă lipsesc total de recursul la proză. Cele două pasaje în proză din «Omorul în Catedrală» nu s-ar fi putut scrie în versuri. Cu siguranță că datorită tipului de dialog versificat întrebuințat de-a lungul piesei, spectatorii ar fi realizat atunci, cu oarecare stingherealã, că cele ce le răsunau în urechi erau de fapt versuri. Ori, o predică turnată în versuri este o experiență mult prea insolită, chiar şi pentru cei mai asidui enoriaşi. Cît priveşte cuvîntările cavalerilor, personaje perfect conştiente de faptul că se adresează unui public trăind opt sute de ani după propria lor moarte, întrebuințarea prozei de tribună urmăreşte, evident, în cazul lor, un efect special: acela de a deştepta publicul din sentimentul comodității. Dar aceasta nu-i decît un fel de şiretlic, adică un tip de procedeu admisibil într-o piesă, şi de nefolosit în alta. S-ar putea ca aici să mă fi lăsat întrucîtva influențat, pe cîte îmi dau seama, de «Sfînta Ioana».

(...) Nu aş vrea să închei înainte de a încerca să arăt, fie şi într-o schițare aproximativă, idealul către care trebuie să tindă drama poetică. E vorba de un ideal de neatins; şi tocmai de aceea el mă preocupă, căci stimulează alte experimente şi explorări, mai presus de țintele pentru care există perspectiva realizării.

Funcția artei în genere este de a ne furniza percepția unei ordini a trăirii, prin aceea că impune trăirii înseşi o rînduire. Pictorul lucrează printre elementele lumii sensibile, prin selecție, combinație şi accentuare; muzicianul în lumea sunetului. Mi se pare că dincolo de emoțiile şi motivele ce pot fi denotate şi clasificate şi care țin de viața noastră conştientă, orientată spre acțiune — acea parte a trăirii pe care o dramă în proză o poate exprima în mod adecvat — există o zonă liminară, de extensiune nedefinită, cea a sentimentului pe care îl putem cumva detecta prin răsfrîngere — fără a-i putea vreodată focaliza perfect miezul; sentimentul de care sîntem conştienți doar într-un fel de temporară detaşare de acțiunea propriu-zisă.

(Din eseul "Poetry and drama", 1951)

În româneşte de M. BUCURESCU

[1] Alfred Tennyson a publicat la rîndul lui o piesă în versuri inspirată de omorul din Canterbury, intitulată «Becket» (1884) (n. red.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GROVER SMITH

OMORUL ÎN CATEDRALĂ: DE-CLERICALIZARE

În ultimă analiză, încleștarea ei dramatică reprezintă vindicarea comunității în întruchipare nu clericală, ci *laică*: femeile din Canterbury îi reconfigurează acest țel pe calea smereniei, pe urmele lui Becket. Prin ei biserica devine corul acelor femei și încetează să însemne clerul. Pentru înțelegerea intrigii din piesa lui T.S. Eliot, cea mai bună analogie e cea furnizată de tema « căutării morale », caracterizată prin interludiile și tribulațiile zugrăvite în cartea lui Iov. Într-adevăr, cei patru ispititori puteau la fel de bine fi împrumutați și de la Iov, sau din drama apuseană de la finele secolului XV. Dar chinul, pentru Becket, survine după consumarea ispitei și constiue totodată împăcarea.

. . . Theodore Spencer a arătat foarte bine modalitatea în care evoluția personajelor e structurată pe diferite trepte de rafinare morală. Într-adevăr, personajul principal, clericii, corul femeilor, și ucigașii, — fiecare pe treapta lor — nutresc idei diferențiate față de realitate, de la acuta spiritualitate a lui Becket, la frivolitatea vulgară a cavalerilor (vezi în acest sens și Francis Ferguson, *The Idea of a Theatre*). Cumularea acestor puncte de vedere cu distribuția respectivă a funcțiilor dramatice alcătuiește acea mișcare globală uneori denumită « tragică ». Dar aici, ca în străvechile convenții picturale reîmprospătate de cubiști, — cele prin care stări temporale succesive apar reprezentate în unul și același cîmp spațial (Marcel Duchamp: *Nud coborînd pe trepte*) — diferitele funcții coexistă: cavalerii reprezintă păcatul; corul — suferința; Becket — martiriul. Avem aici de a face cu o tragedie considerată *sub specie aeternitatis* . . . Remarcînd această calitate a piesei, Francis Ferguson făcea comparația cu « ordinele » de discontinuitate comentate de Eliot însuși în introducerea sa la *Cugetările* lui Pascal. Dar există diferențe. Treptele dau naștere aici unor deosebiri față de drama sofocleană, comparabile cu ceea ce deosebește o friză antică de procesiunea sau de bătăliile reprezentate pe ea. Prin tratarea « spațială » a personajelor, *Omorul în catedrală* e la fel de static ca o urnă greacă; am putea aproape afirma că aparține unui gen « pre-tragic »: drama rituală a vinei și ispășirii unde toate componentele de tensiune și antiteză se exteriorizează în modalități discrete. Conflictele lăuntrice care frămîntă corul, sau pe Becket, aparțin, într-un anume sens, ordinei microcosmosului.

(Din T. S. Eliot's Poetry and Plays: A study in Sources and Meanings 1958).

În românește de A.B.

RAYMOND WILLIAMS

O TRAGEDIE «RITUALĂ»

În structura *rituală* a piesei lui T. S. Eliot, rolul omului «conștient» e mai puțin de a se salva pe sine, cît de a oferi salvare celorlalți. Tragedia nu izvorăște din destinul individual al unui ins nevoit să-și trăiască și să-și consume jertfa, ci din condiția generală a unei mulțimi de oameni pe cale de a fi măcinați pînă la nimicire prin aceea că nu sînt conștienți de propria lor condiție. Nu în moarte ci în viață e tragedia.

Deși această structură a piesei este limpede, există un oarecare pericol ca ea să fie subapreciată — lucru de altfel firesc în teatru — accentul căzînd aici asupra «mucenicului» în jurul căruia gravitează acțiunea. Dar deosebirea, de pildă, dintre Becket-ul lui Eliot, și, să spunem, personajul lui Robert Bolt din *A Man for All Seasons* e categorică, și asta în pofida faptului că destinul lui Thomas Morus este ratificat, superficial vorbind, într-un context similar: contrastul minor dintre onestitatea lui Morus și corupția celor de la cîrmuire, pe de o parte; pe de altă parte, contrastul major dintre noblețea sufletească a lui Morus și oportunismul bicisnic al omului de duzină, cel ce apare sub acest numitor comun ca executant sau complice, — deși fără intenția de a vătăma. Piesa lui Bolt nu e *rituală*, ci — în limita personajelor — doar *etică*: e cazul unui om cumsecade împotrivindu-se celor osebiți de el. Deși lucrarea lui Eliot e foarte diferită, tiparele pot fi ușor confundate, mai ales atunci cînd personajul principal este împins de evoluția dramei în direcția unei atitudini eroice, relevantă însă numai pînă la un punct. Fiind, pe de altă parte, o moarte istorică, diferențele se adîncesc firește și mai mult. . . În piesa lui Eliot, ideea unei instituții ecleziastice persecutate de un stat puternic, sau cea a credinciosului mai curînd dispus să-și dea viața decît să renunțe la credință, sînt aspecte în mod deliberat estompate: ceea ce iese în schimb în evidență este structura unei adevărate *jertfe rituale*. Imagistica dominantă e cea a gliei și a anotimpurilor, a vieților omenești, a celorlalte viețuitoare, a răscumpărării prin sînge. . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În lipsa jertfei, ordinea naturii s-ar reduce la regnul animal. Vărsarea sîngelui, acceptarea jertfei, au tocmai rolul de a marca acea condiție specifică deosebind pe om de animal.

(Din *Modern Tragedy*, 1966)

UN TIPAR DRAMATIC EXEMPLAR

Omorul în catedrală e cel mai mare succes dramatic al lui T. S. Eliot. Calitățile piesei izvorăsc din exemplara calitate a împreunării materialului cu forma; siguranța comunicării decurge din adoptarea unui cod viu și însuflețit de împletire a textului cu acțiunea.

. . . Marea realizare a piesei lui Eliot e tiparul dramatic, sinonim cu acțiunea însăși a piesei, în fond însăși comunicarea ei fundamentală.

. . . W. B. Yeats a criticat *Omorul în catedrală* pentru lipsă de claritate în delinierea personajului central; e vorba, cred, în cazul lui Yeats, de un defect de lectură, la care a contribuit probabil și o anume antipatie față de temă. Ronald Peacock ridica pe de altă parte obiecția potrivit căreia contextul istoric s-ar fi cuvenit mai bine precizat. Dar centrul de greutate al lucrării nu este moartea lui Becket ca atare: rolul ei e doar acela al unui tărîm de expresie pentru experiența în sine a muceniciei. Atunci cînd Yeats se plîngea «că autorul nu explică nicăieri în ce constau deosebirile de vedere dintre Becket și rege», el se îndepărta de esența piesei, — un profil al muceniciei — lăsîndu-se furat în digresiune de elemente incidentale, de context politic. «Nu pot pricepe rolul atît de important dat de dramaturg episcopului în lupta dintre rege și conte» — se întreba și criticul William Archer, în legătură cu *Pretendenții* lui Ibsen. E curios cum unii critici dotați cu sensibilitate față de drama poetică, comit din cînd în cînd greșeala de a confunda istoricul cu situații ce se mărginesc să definească o experiență de conștiință. Concentrarea asupra lui Becket, dominînd de pretutindeni piesa, fie prin prezența nemijlocită a personajului, fie prin cuvintele rostite de ceilalți, reprezintă o alegere dramatică fundamentală pentru *Omorul în catedrală*. Însuși martiriul ajunge să se estompeze pe măsură ce drama se apropie de punctul ei culminant: *It is not in time that my death shall be known / It is out of time that my decision is taken / If you call that decision / To which my whole being gives entire consent / I give my life*. *Omorul în catedrală* rămîne important din punct de vedere dramatic tocmai datorită acestei calități de concentrare. . . Piesa constituie în toate privințele o realizare majoră. În anii acestui secol, ea este exemplul cel mai bun al descoperirii unei modalități adecvate de reprezentare a dramei grave.

Din «Drama from Ibsen to Eliot», 1964

În românește de A. B.

La paginile 172, 181, 206, Sculptură romanică transpusă în tehnică Pincară

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WOLF AICHELBURG

Teatrul «sărac» al lui GROTOWSKI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cînd stai de vorbă cu Jerzy Grotowski sau cu secundul lui, Ludwik Flaszen, te poticnești mereu de faptul că nu poți să ajungi la nimic definit. Teatrul dumneavoastră este un teatru nou? Nu, e cel mai vechi tip de teatru. Vă considerați totuși de avangardă? Hotărît nu. Ancorați deci în tradiție? Respingem toate tradițiile teatrului. Se spune că vă înconjurați cu bariere, că ocoliți pe spectator. Noi sîntem singurul teatru care se ocupă în mod serios de spectator. Vă bucurați de o faimă universală. E cel mai mare obstacol pentru activitatea noastră. Din astfel de controverse dialectice, încetul cu încetul se conturează scopul și caracteristicile acestui teatru experimental, cunoscut sub denumirea de « Labor », care și-a pus singur pecetea ca « Institut de cercetări asupra jocului actorului ». Are sediul la Wroclaw și a fost înființat în anul 1958. Are un număr mic de actori (8) și un repertoriu mic (9 piese), anunțînd la fiecare spectacol numărul maxim și strict limitat de spectatori admiși, 36, 42 sau în mod cu totul excepțional 70, la Paris.

Pare mai simplă o descriere a acestui teatru enumerînd nu ceea ce este ci ceea ce nu este. Nu se adresează înțelegerii raționale, ca teatrul lui Brecht. Face abstracție de orice premize de cultură a spectatorului, exclude noțiuni ca distracție, destindere, plăcere, efect, respinge de asemenea teatrul ca loc de demonstrație socială, de prestigiu. Să enumerăm acuma cîteva postulate pozitive: caută să provoace individul izolat, caută să-l dezbrace de orice convenție socială, de circumstanță, vrea să-l ajute să se regăsească gol și complet necondiționat. Crede în niște mituri comune genului uman și adînc înrădăcinate în subconștientul fiecăruia. Apelează la această conștiință mitică, apelează deci mai mult la subconștient decît la rațiune.

S-a spus că teatrul lui Grotowski, teatrul « Labor », rezumă într-un fel, toate tendințele de reformare, de la Stanislawski și Tairov pînă la cele mai noi și hazardate. Purtătorii de cuvînt nu neagă aceste « insinuări » dar nici nu le admit. Seamănă cu toate dar nu se simte esențial înrudit cu niciuna. Nu vom atinge decît foarte sumar unele tendințe reformiste ale teatrului de azi. Avem noțiunea brechtiană de alienare (Verfremdung). « Labor » pornește de la alte premize, dar adoptă în aparență, multe din preceptele brechtiene. Avem noțiunea de teatru al subculturii. Nu se confundă cu el, deși răspunde la unele dorințe ale pop-artului, în toate diferitele sale manifestări. Avem un teatru care caută să șocheze. Momentul de șoc, de provocare, nu este străin teatrului « Labor ». Nu admite însă gestul de revoltă gratuită. « Provocarea » teatrului « Labor » se bazează pe o nouă antropologie. Ar fi deci constructivă. Cunoaștem teatrul care sparge barierele dintre spectator și actor; cunoaștem tendințele spre o arenă-tribună, spre desființarea rampei, cortinei, spre non-iluzionare. Toate aceste tendințe se regăsesc măcar în aparență, condensate și justificate în teatrul « Labor ». Mai cunoaștem teatrul-manifestație, teatrul-laic, teatrul-rit, teatrul-intim. Pe toate acestea le putem regăsi aici, dar sînt subordonate unei idei specifice de renaștere și metamorfozare, nu atît a dramei, cît a actorului și a spectatorului.

Pornind de la constatarea că toate sînt dispensabile în teatru (regie, decor, lumină muzică, chiar drama și cuvîntul) în afară de actor și cel puțin de un spectator, « Labor » și-a pus problema reanalizării esenței acestor două elemente de bază. Teatrul nu poate dăinui azi — spun ei — decît în măsura în care renunță la toate mijloacele de expresie, în care poate fi întrecut de mediile de masă, film și televiziune. Luptă în mod tacit împotriva acestor medii, dar nu prin combaterea lor, ci prin distanțare și delimitare. Doar reducîndu-se și strîmtorîndu-și sfera la un minim inimitabil, teatrul mai poate să-și redobîndească locul care, în mod sigur, i-a fost contestat cu succes de mediile de masă amintite. Teatrul obișnuit de astăzi deci nu trăiește, ci numai supraviețuiește, mai eficace sau mai nereușit, după caz, și va muri. Cei de la « Labor » vor să-i redea libertatea, scăpîndu-l de compromisuri și de adaptări sortite, în ultima analiză, eșecului. Teatrul pornește de la dansul social-ritual, deci de la participarea integrală, trupească, conștientă și subconștientă, a omului care întruchipează ceva, care se transformă, deci nu « imită ». Imitația este un produs al degenerării teatrului și are drept complement curiozitatea intelectuală a spectatorului, dorința lui de destindere comodă după muncă, considerente de decor social ș.a. « Labor» dimpotrivă, tinde spre un fel de comuniune, de acceptare spontană și directă de către om a adevăratului său destin lăuntric, transmis lui prin actorul-jertfă. Ideea de actor-jertfă pe altar sau pe rug, o idee metaforică călăuzitoare a acestui teatru, o vedem întruchipată de pildă, în adaptarea tragediei calderoniene « Prințul constant » Ideea intransigenței ideale și a sacrificiului necondiționat, exprimate în această tragedie a barocului spaniol este scoasă în relief de gestica prințului — un actor ce stă pe un fel de pat-eșafod și se mișcă în jurul acestuia, tot timpul spectacolului. Pat de suferință a unui bolnav? Da, dar și masă de operație. Într-un moment dat ni se pare că vedem anatomia doctorului Tulp de Rembrandt. Prințul este omul care nu seamănă cu ceilalți, nici cu dușmanii musulmani, dar nici cu ai săi — creștinii portughezi la fel de fanatici și străini de el care nu vrea să se supună — să-i zicem așa — nici unui imperialism. O fire dezaxată, un nebun, în ochii celorlalți. Vin ceilalți și-i cercetează, parcă măruntaiele, din curiozitate pentru o fire atît de ciudată. Dar nu este numai « masă de operație », este și rugul de sacrificiu, pat de tortură, este și piscul izolat, liber, al idealității omului ales. Este și un fel de altar unde vin foștii dușmani să adore chipul omului, pe care l-au omorît. Toate sînt deci polivalente. Nu pătrundem sensul acțiunii prin interpretări alegorice. Intuim, participăm și ne lăsăm pătrunși. Acestea cel puțin ar fi țelurile ideale ale teatrului « Labor ».

Regizorul nu dictează gestul actorului. Coordonează și alege doar gesturile spontane ale acestuia, în măsura autenticității lor. La început, există doar un plan în linii foarte vagi. Piesa se creează pe parcurs, pe viu, din gesturi spontane. Actorul se dezvăluie treptat, nu se maschează sau se fardează, cum o face actorul « comun». Regizorul pîndește aceste destăinuiri, îl ajută doar pe actor să iasă din toate șabloanele pe care i le-a imprimat educația și « teatrul» vieții în societate. Îl pîndește,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

îl surprinde, şi numai atunci cînd devine evident că actorul s-a « găsit pe sine însuşi ». cum se spune în limbajul acestui teatru, scena este înregistrată şi « păstrată » pentru construcţia piesei. Se repetă timp îndelungat, adesea chiar şi trei ani; nu există termen. Nu contează atît piesa ca rezultat finisat, ci drumul parcurs de reactualizarea sufletului îngropat, trupului adormit. Elaborarea aproape a unui rit, a unui circuit închis care vrea să cuprindă şi pe spectator, nu intră oare în conflict cu cerinţele de comunicare largă ale teatrului popular? Teatrul « Labor » cunoaşte aceste întrebări, aceste lipsuri, dacă vrem. Distinge, de aceea, în mod net, între teatrul după concepţia lui şi formele de reprezentaţie tributare mediilor de masă. Teatrul direct, teatrul « sărac », deci netransformat prin mijloace tehnice şi de amplificare, prin natura lucrurilor nu poate fi altceva decît un teatru al intimităţii, al cercului restrîns. De acolo, după această concepţie, a pornit teatrul şi acolo trebuie căutat un nou punct de plecare. Teatrul « Labor » rămîne intransigent. Nu se bazează pe nici un program, pe nici un model, pe nici o rutină. Se realizează an cu an, prin experienţă vie, prin experiment, dacă vrem. E mereu periclitat, fiind o instituţie publică, şi mereu protejat prin absolutismul lui riguros.

Teatru de avangardă? Teatrul de avangardă, după ei, reprezintă ultima fază de evoluţie a teatrului tradiţional. În teatrul lui Samuel Beckett, teatrul tradiţional şi-a ajuns punctul final. Dincolo de acesta nu mai există decît tăcere şi pustiu. Teatrul « Labor » nu se consideră deci de « avangardă ». Nu se integrează în concertul disputărilor stilistice de azi. Se vrea, în primul rînd, o şcoală de actori, un fel de regim, bazat pe o disciplină trupească şi sufletească (resping însă o asemuire cu Yoga). Dezvăluire, eliberare, deci o practică psihonalitică? În aparenţă da, ca scop şi tendinţă, nu.

Care este repertoriul acestui teatru? Face distincţie între piese model, piese din literatura universală, ca cea amintită a lui Calderon, cu text neschimbat, doar în multe locuri scurtat, după nevoie — şi piese de montare, ca ultima piesă din repertoriul « Apocalypsis cum figuris ». În acest caz, textele au « apărut », cînd piesa a fost deja creată, prin colaborarea strînsă dintre regizor, dramaturg şi actori. Ele au fost alese din literatura universală, Vechiul şi Noul Testament, Fraţii Karamazov, T.S.Eliot şi Simone Weill. Textele nu sînt recitate sau vorbite în mod tradiţional, ci enunţate într-un fel cvasi cîntat, apropiindu-se de « Sprechgesang » Pantomima, gestica sînt aparte, semănînd uneori cu nişte acrobaţii. În orice caz, codul mimic tradiţional este abandonat. Lipsesc toate efectele de lumină. Sursa de lumină, de obicei foarte neutră, se fixează de la începutul piesei şi nu se mai schimbă. La fel, elementele recuzitei — care niciodată nu servesc decoraţiei şi ilustraţiei, care sînt deci atribute simbolice indispensabile structurii expresive a piesei — se găsesc de la început pe scenă, disponibile. Nu apare nimic din exterior în tot timpul reprezentaţiei. O cădelniţă, o coroană, o vioară bunăoară, fiind latent « prezente » ca destin în sufletul personajului, nu trebuiesc aduse din afară, ci intră în acţiune, la momentul oportun. Nu se întrebuinţează nici un machiaj. Costumele sînt cît se poate de simple. Culorile negru şi alb sînt preferate. În multe cazuri actorul e pe jumătate gol. O reprezentaţie durează pînă la două ore. Aplauzele, bine înţeles, sînt nu sînt admise.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PETER WEISS

MARAT-SADE

PERSECUTAREA
ŞI
ASASINAREA
LUI
JEAN-PAUL MARAT

Reprezentată
de
grupul teatral

din
Charenton
sub conducerea
domnului de Sade

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PERSONAJE

MARCHIZUL DE SADE: *şaizeci şi opt de ani, extrem de corpolent, cu părul sur, faţa încă netedă şi fără riduri. Se mişcă greoi, respiraţia îi e uneori dificilă şi astmatică. Hainele îi sînt distinse, dar cu lustru de vechime. Sade poartă pantaloni pînă la genunchi, cu funde, cămaşă albă cu mîneci bufante, cu plastron şi manşete de dantelă şi pantofi cu paftale.*

JEAN-PAUL MARAT: *patruzeci şi nouă de ani, suferind de o boală de piele. Are o pînză albă pe spinare şi o legătură albă pe frunte.*

SIMONNE EVRARD: *tovarăşa de viaţă a lui Marat, vîrstă nedeterminată. Actriţa care joacă rolul, poartă halatul ospiciului, şorţ şi basma pe cap. E adusă de spate, mişcările îi sînt forţate şi bizare. Cînd n-are nimic de făcut, răsuceşte o rufă în mîini. Simonne profită de orice prilej ca să schimbe legătura de pe fruntea lui Marat.*

CHARLOTTE CORDAY: *douăzeci şi patru de ani. Îmbrăcămintea i se compune dintr-o bluziţă albă, fină, de modă « Directoire ». Bluziţa nu-i ascunde sînii, peste care poartă o uşoară muselină albă. Charlotte are părul lung, brun roşcat, căzut pe umărul drept. Poartă cizme de piele roz cu tocuri înalte şi, pentru intrări, i se aranjează pe cap o pălărie împodobită cu funde. Charlotte e în permanenţă supravegheată de două călugăriţe care o sprijină, o piaptănă şi-i fac toaleta. Mişcările ei sînt ca de somnambulă.*

DUPERRET: *deputat girondin. Actorul poartă peste halatul ospiciului o vestă scurtă şi pantaloni netezi, lipiţi de picior, « à la Incroyable. » Hainele îi sînt şi ele albe, cu zorzoane. E internat ca erotoman şi profită cu orice prilej de rolul său de curtezan al Charlottei Corday.*

JACQUES ROUX: *fost preot, socialist-extremist. Poartă halatul spitalului, alb, şi, aruncată pe deasupra, un fel de rasă călugărească. Mînecile halatului sînt legate la gură şi-i închid palmele. Mişcările îi sînt stînjenite de această cămaşă de forţă.*

CEI PATRU CÎNTĂREŢI:

Kokol — bas ● Polpoch — bariton ● Cucurucucu — tenor ● Rossignol — soprană Tipuri semipopulare, semibufone. Au halatele de ospiciu împestriţate cu părţi de costume, grotesc. Poartă bonete frigiene. Rossignol, cu eşarfa ei tricoloră şi cu sabia legată de gît, întruchipează pe « Marianne. »

BOLNAVII: *ţin roluri de figuranţi, de voci, de pantomimă şi de cor. Ei apar, după caz, în halate albe de ospiciu sau într-o costumaţie rudimentară, cu puternice note de culoare. Cei care nu participă la joc se lasă furaţi de preocupările lor maniace. Prezenţa lor trebuie să marcheze cu o ambianţă deosebită fundalul scenei. Ei fac gesturi stereotipe, se învîrtesc pe loc, sar într-un picior, bombăne singuri, gem, ţipă etc.*

ANUNŢĂTORUL: *poartă, peste halatul de ospiciu, un costum de Arlechin. Boneta lui cu două moaţe e împodobită cu clopoţei şi paiete. Are, prinse la centură, numeroase instrumente pe care le poate folosi la felurite ocazii, ca să facă zgomot. În mînă ţine un baston împodobit cu panglici.*

CINCI MUZICANŢI: *pensionari ai ospiciului, în alb. Cîntă din armoniu, lăută, flaut-trombon şi tobă.*

INFIRMIERII: *în uniforme gri-deschis, cu şorţuri lungi, albe, care-i fac să semene a măcelari. În buzunarele şorţurilor ascund bîte.*

CĂLUGĂRIŢE: *şi ele în veşminte gri-deschis, cu şorţuri lungi, albe, cu gulere scrobite şi cu bonete albe, cu aripi. Toate poartă mătănii. Rolurile sînt jucate de bărbaţi atletici.*

COULMIER: *director al ospiciului, într-un costum gri-deschis, foarte elegant, cu mantie şi joben. Poartă lorgnon şi baston. Ia cu plăcere poze napoleoniene.*

SOŢIA ŞI FIICA LUI COULMIER: *formează amîndouă un grup în tonuri lilas deschis şi gris-perle. Sînt acoperite de sus pînă jos cu bijuterii şi paiete de argint.*

ACTUL I

PARADA DE INTRARE ÎN SCENĂ

Decorul reprezintă sala de baie a ospiciului. Duşuri şi căzi pe dreapta şi pe stînga. Lîngă zidul din fund, o estradă cu mai multe trepte, cu bănci şi mese de masaj. La jumătatea scenei, bănci destinate actorilor, infirmierilor şi călugăriţelor. Zidurile sînt placate cu pătrate albe, cam pînă la trei metri înălţime. Pe pereţii laterali, ferestre aşezate foarte sus. Frontul estradei şi cele două şiruri laterale de căzi sînt delimitate printr-o vergea.

În partea stîngă, de vergeaua estradei atîrnă perdele care pot fi trase cînd bolnavii trebuie ascunşi vederii.

În mijlocul părţii din faţă a scenei, un plan de joc circular. În dreapta, un podium cu cada lui Marat. La stînga, un podium cu scaunul lui Sade.

În colţul din faţă-stînga se înalţă o tribună pentru Coulmier şi pentru familia sa. În colţul din faţă-dreapta, tribuna pe care muzicanţii se află la locuri.

Sade face ultimele pregătiri înainte de intrarea în scenă a trupei de actori.

Infirmierii termină de dat cîteva îngrijiri obişnuite, băi şi masaje. În fund, pe estradă, stau aşezaţi sau culcaţi bolnavii. La un semnal a lui Sade, actorii intră pe o uşă laterală, în fund, la dreapta, avînd în frunte pe Coulmier cu familia sa; călugăriţele şi infirmierii îl escortează.

Bolnavii se ridică.

Alaiul înaintează solemn. Clopotul ospiciului sună. Marat, înfăşurat într-o pînză albă şi avînd alături pe Simonne, e condus spre cada sa.

Charlotte Corday, în stare letargică e adusă de cele două călugăriţe spre o bancă. Duperret, Roux şi cei patru cîntăreţi îşi iau poziţia, pe cînd Coulmier soseşte pe planul de joc.

Anunţătorul stă la jumătatea scenei.

Sade se află lîngă scaunul său ridicat.

Bătaia clopotului se opreşte.

. . . .

PREZENTARE

ANUNŢĂTORUL

(bate de trei ori cu bastonul în pămînt)

Marat în piesa noastră precum a fost aşa e
Priviţi-l stă în baie
(îl arată cu bastonul)
Cincizeci de ani aproape şi viaţa i-a fost dură
El poartă peste frunte-o legătură
(arată legătura)
Cu piele ca de ceară şi veşnic inflamată
(îi arată gîtul)
desfigurat de o erupţie ciudată
în apa răcoroasă din cada asta şade
(arată cada)
să-şi potolească febra şi boala care-l roade
(Marat ia pana şi începe să scrie)
Noi rolul lui Marat am hotărît să fie
jucat de un bolnav de paranoia care

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

supus la tratamente de hidroterapie
ne-a dus la rezultate uimitoare
(O arată pe Simonne, care se apleacă cu un gest țeapăn spre Marat, îi ia legătura de pe frunte și-o schimbă cu alta)
Cea care își arată devotamentul rar
și care dovedește atîta hărnicie
nu e Charlotte Corday ci e Simonne Evrard
de care-a fost legat printr-o căsătorie
făcută nu în dangătele clopotelor rituale
ci pe temeiul unor jurăminte libere și naturale
Cealaltă joacă rolul lui Charlotte Corday
(O arată pe Charlotte, care își netezește rochia și-și strînge voalul de pe sîni)
din Caen Provincială este noblețea ei
Ea poartă o toaletă croită cu mult gust
Priviți încălțămintea
(îi arată cizmele)
și vălul de pe bust
(îi arată vălul de pe sîni)
Din cîte scriu savanți citiți atent de mine
e o persoană care arată foarte bine
(ea se ridică)
dar acum actrița noastră din piesă e bolnavă
de letargie cronică și de manie gravă
(Charlotte lasă să-i cadă capul pe spate, cu ochii închiși)
păstrăm și noi speranța fiindcă n-avem ce face
că n-o să-ncurce firul și rolul o să-l joace
(îl arată pe Duperret)
Priviți-i pantalonii, peruca lui pudrată
E domnul Duperret cu zîmbetul pe buze
El parcă dă o tentă profund aristocrată
acestei Revoluții cu întîmplări confuze
Ca Girondin cu vază
pe lista neagră-a lui Marat el figurează
altminteri om de viață cu maniere fine
nu vrea decît ca totul să fie cît mai bine
(Duperret se strecoară lîngă Charlotte Corday ca s-o mîngîie pe furiș. Anunțătorul îi dă peste mînă cu bastonul, chemîndu-l la ordine. Călugărița îl trage cu forța înapoi)
Ca extremist politic e internat acu'
(Îl arată pe Roux, care stă cu mîinile proptite în șolduri, cu coatele depărtate, cu capul sus)
călugărul de colo cel care va juca
în piesa noastră rolul lui Jacques Roux
fanaticul adept al lui Marat
Cenzura din nefericire a distrus
o bună parte din ce-a scris și-a spus
căci Roux avea idei prea radicale
pentru apărătorii ordinei naționale
(Roux deschide larg gura și învîrtește coatele cu energie. Coulmier ridică un deget amenințător).

Prea onorabil public
atît de diferit ca stare socială
(arată cu un gest sala)
La fel e și cu trupa
care se va produce în această sală
(arată actorii)
spre pildă ăștia patru
(îi arată pe cei patru actori)
odinioară strada și crîșmele murdare
le înghițeau talentul pentru teatru
acum aici la noi sînt pe drum de vindecare
(îi arată unul cîte unul)
Kokol Polpoch Cucurucu
și Rossignol cu dulcele ei glas
artistă din oficiu
crescută pe maidane și înecată-n viciu
care făcea trotuarul iar astăzi s-a retras
(Fiecare din cei numiți își modifică poza, salutînd cu un aer studiat, cum se obișnuiește prin barăcile din bîlciuri. Rossignol face o reverență)
În fine să-l privim pe domnu-acesta gras.
(îl arată pe Sade care se întoarce plictisit cu spatele spre public).
pensionar aicea la ospiciu
Purtînd aureole de infamante glorii
supus la persecuții și la torturi de iad
dar înzestrat cu geniu cum rar sînt muritorii
el a scris piesa noastră fostul marchiz de Sade
Pentru lucrări faimoase și scrieri de valoare
a stat cîteva zeci de ani la închisoare
Și iată-ne după aceste cîteva cuvinte
de introducere ajunși la primul act
azi 13 iulie 1808 vom repeta exact
ce s-a-ntîmplat cu cinsprezece ani mai înainte
Deci onorabil public veți vedea
cum noaptea de pe urmă cu bezna ei se lasă
pe cel aflat în baie adică pe Marat
(îl arată pe Marat)
cînd sîngele se scurge din rana dureroasă
(arată pieptul lui Marat)
făcută de Charlotte Corday in mod premeditat
(o arată pe Charlotte Corday)
cu un pumnal pe care și l-a cumpărat
Muzică.
(Corday e întinsă de călugărițe pe banca ei, să se odihnească. Simonne se așează pe marginea podiumului, în dosul căzii lui Marat. Sade ia loc pe scaunul său. Roux și Duperret se retrag pe bancă. Cei patru cîntăreți iau poziție pentru omagiul lui Marat.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OMAGIUL LUI MARAT

KOKOL și POLPOCH
(în recitativ)

Pe-atunci se împlineau vreo patru ani de cînd
pornisem Revoluția cîntînd
āl de pe tron zăcea cu botul în țărînă
și mai scurtasem cîțiva inși de căpățînă
(Corul în fund, cîntă):

Să-i spînzurăm pe-aristocrați
La moarte popii îmbuibați

CUCURUCU și ROSSIGNOL
(în recitativ)

Atunci era-n ajunul marii Sărbători
și gloria Marat și-o retrăia ca noi
gîndindu-se la prima biruință-a Revoluției
pe care a-ncheiat-o Napoleon apoi

CORUL
(în fund):

La moarte generalii
La zid cu speculanții

ROUX:

Trăiască Revoluția
Cei patru cîntăreți și alți bolnavi formează o apoteoză în jurul căzii lui Marat. O cunună de frunze e ridicată, cu brațele întinse.

Un bolnav
(în fund)

Marat ne-am săturat să ne săpăm mormîntul

Un bolnav
(în fund)

Marat vrem mîncare

Un bolnav
(în fund):

Marat nu mai vrem să lipim pungi de hîrtie

Trei bolnavi:

Vrem toți mai bine să ne fie

KOKOL
(arătînd cununa)

Marat te-ncununăm cu frunze
căci laurii
s-au așezat vicleni
pe căpățîni de prinți
de generali de academicieni
Marat e încununat, ridicat din cadă și doi bolnavi îl ridică de umeri.

CORUL

Trăiască Marat
Pe tine ne mai bizuim
Numai în tine mai avem încredere
Marat e purtat în triumf în jurul planului de joc. Simonne pășește alături de el aruncîndu-i priviri neliniștite. Cei patru cîntăreți și bolnavii din alai execută un ritual de omagiu, foarte studiat. Rossignol naivă, luînd jocul în serios

Cît ești de jupuit tăicuțule Marat
dar Revoluția să piară n-o lăsa

KOKOL și POLPOCH
(cîntă):

Marat de patru ani se luptă
adulmecînd trădarea lovit e de mișei
Marat silit să fugă Marat sub acuzare
Marat amenințat cu temnița de ei

CUCURUCU și ROSSIGNOL

Dar combătînd poplmea curtenii hodorogii
și toată căzătura cu aurul în poală
el e dușmanul celor ce ling în fund trecutul
și toată mîrșăvia le-o scoate la iveală

KOKOL și POLPOCH

Iar frații noștri de atunci stăpînii de acum
știu numai să se spurce și să-și găsească vină
vioi unul la altul își vîră bețe-n roate
și care mai de care se-mping spre ghilotină

CUCURUCU și ROSSIGNOL

Și drepturile despre care ei îndrugă
tot noi le-am cîștigat
că ne-apucase greața
și i-am snopit pe ăștia în bătaie
și-am dărîmat
în joacă fortăreața

CEI PATRU CÎNTĂREȚI ȘI CORUL

Marat ce s-a ales din ce-am făcut
Marat de așteptat nu se mai poate
Marat tot noi sîntem pîrliți ca și-n trecut
Marat vrem să se schimbe totul pe dreptate
Marat e repus solemn în cada sa. Cununa îi e luată. Simonne îi schimbă cu grabă legătura de pe cap și-i aranjează pînza de pe umeri. Muzica tace. Sade stă nemișcat și privește scena, cu un aer ironic.

. . . .

EU SÎNT REVOLUȚIA

MARAT
(cu un ton tiranic)

Simonne Simonne
mai toarnă-mi apă rece
pune-mi pe frunte altă legătură
ah mîncărimea asta
mîncărimea asta de nesuportat
(Simonne e la spatele lui, gata să-l servească, și execută cu gesturi maniace operațiile bine cunoscute. Ea îi schimbă legătura de pe frunte, îi face vînt cu pînza de pe umeri și toarnă, dintr-un ulcior, apă în cadă)

SIMONNE

Jean-Paul nu te mai scărpina așa
îți smulgi și pielea de pe tine
oprește-te din scris Jean-Paul
căci nu aduce nimic bun

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARAT

Tu uiți Apelul meu Simonne
Apelul meu de Paisprezece Iulie
Apelul către Națiune

SIMONNE

Jean-Paul ar trebui să te mai menajezi
apa din cadă s-a-nroșit de sînge

MARAT

Ce-nseamnă sîngele acesta
pe lîngă cel care mai trebuie să curgă încă
La început credeam că sînt destui o sută
apoi și miile de morți au fost puține
iar astăzi e cu neputință să-i mai numeri
aici aici acolo
pretutindeni

(Se ridică în cadă.)

Cei patru cîntăreți joacă un joc de cărți, se întind pe podea și nu-i dau nici o atenție.

Acolo dincolo de ziduri
prin pivnițe
pe-acoperișuri
fățarnicii aceia arborează
boneta noastră frigiană
și-ascund pe sub cămașă stema regelui
Ei spun că sînt cu noi
dar cînd e jefuită vreo dugheană-n stradă
încep să strige cît îi ține gura
săriți golanii ticăloșii cîinii
Simonne Simonne
îmi fierbe capul
mă sufoc
Glasul mulțimilor e înlăuntrul meu
căci eu Simonne
sînt Revoluția

Călugărițele o readuc pe Charlotte Corday în fața scenei.

. . . .

LITURGHIA LUI MARAT

Călugărițele trag repede cortina în fața estradei.
Bolnavii apar, aranjați în cor.

MARAT

Atîta vreme ni s-a spus mereu că
monarhii sînt tăicuții noștri buni
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă
Și faptele monarhilor ne-au fost slăvite
de poeți vînduți
pe cînd părinții își dădeau toată silința
să vîre-n cap odraslelor această lecție

CORUL

(ca ecou la monologul lui Marat)

Monarhii sînt tăicuții noștri buni
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă
Monarhii sînt tăicuții noștri buni
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă

MARAT:

Copiii repetau într-una lecția crezînd în ea
și preoții spuneau

(Corul îl acompaniază
Litaniile călugărițelor se înalță la unison.)

Ridicați-vă brațele spre cer
și răul îndură-i-l în tăcere
rugați-vă pentru călăii voștri
căci singurele voastre arme sînt rugăciunile și binecuvîntarea
dacă rîvniți un loc în paradis

SINGUR

Astfel îl mențineau în ignoranță
ca nu cumva să se revolte împotriva
stăpînilor și-a celor care-i oprimau
în numele lui Dumnezeu și-al Cerului

CORUL

Amin

COULMIER

(ridicîndu-se și tăind scurt amin-ul):

Domnule de Sade
mă ridic împotriva unui asemenea procedeu
Căzusem de acord să cenzurăm acest pasaj
și dumneata și eu
A ce seamănă asta
acum cînd Împăratul nostru e înconjurat de demnitarii clerului
și cînd privind poporul oricine poate să-și dea seama
cît e de necesară consolarea cerului
De altfel ce sens are cuvîntul oprimare
cînd cei de sus se străduiesc să amelioreze
durerile poporului prin supe populare
și prin colectele de la chermeze
Noi înșine depindem nu numai de marea
bunăvoință a stăpînilor lumești
ci mai ales de înțelegerea și de favoarea
părinților bisericești

ANUNȚĂTORUL

(ridică bastonul)

Dacă din public cineva se simte indignat și vrea să protesteze
noi l-am ruga mînia să-și calmeze
apoi prietenește să vadă că am vrut
să îndreptăm privirea spre trecut
cînd totul era altfel și vremi și conștiință
Astăzi și noi firește sîntem plini de credință

(face semnul crucii)

. . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

URMAREA CONVORBIRII ÎNTRE MARAT ŞI SADE

SADE

Ca să deosebeşti ce este fals de ce e just
e necesar să te cunoşti
Eu unul
nu mă cunosc de loc
Cînd cred că am descoperit un lucru
încep imediat să mă-ndoiesc de el
şi trebuie curînd să-l şi distrug
Ceea ce facem noi nu e decît fantoma
a ceea ce am vrea să facem
şi nimeni nu ajunge niciodată la alte adevăruri
decît la cele schimbătoare ale experienţei sale
Nu ştiu
dacă sînt victima sau sînt călăul
Pot să imaginez torturi cumplite
dar cînd încep să mi le reprezint
tot eu sînt cel care le suferă
Mă simt în stare de orice şi totul mă înfricoşează
şi văd aşa cum alţii se desfigurează într-o clipă
de nu-i mai recunoşti
şi sînt împinşi la acţiuni de necrezut
Aşa de pildă l-am văzut nu de mult pe croitorul meu
om delicat cu simţ artistic om care cu plăcere
filozofează cu mine
l-am văzut cu spume la gură
şi apucat de furii lovind cu o măciucă
un ostaş din garda venețiană. L-am văzut
zdrobind complet matahala aceea înarmată
şi l-am văzut apoi
deasupra toracelui deschis al celui doborît
l-am văzut cum i-a smuls şi i-a devorat inima
care mai palpita încă

UN BOLNAV
(ţîşneşte de la locul lui)

Un animal dement
un animal dement e omul
În viaţa mea de mii de ani
am participat la milioane de asasinate
E bine îngrăşat
e bine îngrăşat pămîntul pretutindeni
cu terci de măruntaie omeneşti
Şi noi puţinele fiinţe vii
puţinele fiinţe vii
călcăm pe o mocirlă de stîrvuri care pleoscăie
pretutindeni sub tălpile noastre
La fiecare pas
sub noi sînt oseminte putrezite cenuşă păr încîlcit
dinţi rupţi deşte crăpate
Un animal dement

un animal dement sînt eu

(Sade se duce la el şi îl conduce, liniştindu-l, înapoi spre fundalul scenei. El strigă mai departe)

Nici o cuşcă nu ajută
nici o cătuşă nu ajută
eu izbutesc să mă dezgrop de sub toate zidurile
prin must de bălegar şi prin fărîme de oase
Veţi mai avea destul de văzut
încă nu s-a terminat
am planurile mele

Marat îşi caută intrarea

ANUNŢĂTORUL
(îi suflă)

Ah mîncărimea asta

MARAT

Ah mîncărimea asta mîncărimea asta
(şovăie)

ANUNŢĂTORUL
(îi suflă)

febra

MARAT

e bra îmi sfredeleşte ţeasta
pielea mă arde şi mă frige
Simonne Simonne
mai moaie cîrpa în oţet
mai răcoreşte-mi fruntea

(Simonne vine în grabă şi dă îngrijirile obişnuite)

SADE

În clipa asta ştiu
că ţi-ai da toată gloria şi toată încrederea poporului
pentru o zi de sănătate
Tu zaci aici în cadă
ca în licoarea roză a uterului mamei
Te scalzi chircit
ca foetuşii
în ceea ce-ţi închipui tu că-i lumea
şi viziunea ta n-are nimic a face
cu tot ce se întîmplă în afara ei
Ai vrut să intervii în mersul lucrurilor în realitate
şi ea te-a încolţit
Eu
am renunţat să mă ocup de ea
Viaţa mea sînt fantasmele mele
şi Revoluţia
nu mă interesează

MARAT

Ce spui tu Sade e fals
Efervescenţa gîndurilor
n-a găurit de cînd lumea e lume nici un zid

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Cu pana nu poţi răsturna nici o orînduire
oricît am încerca să înţelegem o idee nouă
ea nu se poate încarna
decît în acţiuni făcute fără iscusinţă
Ne-au otrăvit atîta
ideile transmise de-a lungul generaţiilor
încît nici cei mai admirabili dintre noi
nu izbutesc din gheara lor să scape
Sîntem inventatorii Revoluţiei
dar încă nu ştim cum s-o folosim
Convenţia va fi întotdeauna doar un număr
de indivizi mînaţi de propriile lor ambiţii
şi fiecare nu visează decît să mai salveze o părticică din trecut
unul tablourile altul o metresă
unul o moară altul arsenalele
unul doreşte să-şi salveze regele, altul armata
Noi mai adăugăm la drepturile garantate ale omului
sfinţitul drept de a te-mbogăţi
şi o să vezi ce o să iasă
În numele libertăţii şi al egalităţii toată lumea o să se bată
frăţeşte cu aceleaşi arme
fiecare jucînd pe micul său Cresus
om contra om clan contra clan
întrecîndu-se într-o veselă şi reciprocă exploatare

Unul cîte unul, cîţiva bolnavi se ridică şi înaintează. Cei patru cîntăreţi se pregătesc să intre în joc.

Şi iată că totul dă muguri
comerţul înfloreşte industria prosperă
e un avînt cum nu s-a mai văzut
şi pe cînd noi sîntem încă departe de ţinta noastră mai departe
de cît am fost vreodată
în ochii altora.

(arată sala cu un gest)

Revoluţia e gata cîştigată

. . . .

SADE SUB BICI

SADE

(înaintează lent spre platoul de joc şi vorbeşte fără să-i pese de vacarm):

Marat astăzi ei au nevoie de tine fiindcă tu suferi pentru ei
şi cenuşa ta va cunoaşte gloria Pantheonului
dar mîine ei vor reveni şi-ţi vor împrăştia cenuşa
şi se va spune
Marat cine a fost Marat
Marat
am să-ţi spun acum
ce gîndesc eu despre această Revoluţie
pe care-am ajutat-o cu mîna mea să se dezlănţuie

(în fundul scenei s-a instăpînit tăcerea)

Pe vremea cînd mă aflam la Bastilia
tezele mele erau gata redactate

Mi le smulsesem
flagelîndu-mă cumplit
din ură pentru mine însumi şi din ură
pentru limitele propriei mele gîndiri
În carcera în care mă aflam închis mi s-au ivit
specimenele monstruoase ale unei clase muribunde
al cărui geniu nu ştia decît să joace pentru sine
spectacolul desfrîului
Am reclădit pînă la cele mai minuscule detalii
întregul mecanism al violenţei lor
şi-am dat frîu liber
la tot ce-aveam în mine ca perversiune şi ca brutalitate
Era nu atît un atac împotriva muribunzilor acestora
care tîrau în naufragiul lor tot ce puteau să apuce
cît mai ales un atac împotriva mea
Într-o societate de criminali
eu dezgropam crima din străfundurile mele
ca s-o analizez şi să analizez totodată
epoca în care trăiam
Murdăriile şi chinurile
pe care le împrumutam giganţilor mei imaginari
mi le împrumutam şi mie
puteam să fiu legat şi chinuit
De altfel
mi-ar place să mă flageleze şi acum
frumoasa asta

(o arată pe Charlotte Corday, care e adusă lîngă el)

atît de nerăbdătoare
Mi-ar place să ia biciul de flagelat în mînă
şi să mă lovească
în timp ce eu îţi voi vorbi de Revoluţie

Charlotte Corday e adusă pe planul de joc, de către călugăriţe. Sade îi întinde un bici cu mai multe şfichiuri, îşi smulge cămaşa şi-i oferă spinarea. E întors cu spatele spre sală. Charlotte se află în spatele lui. Cîţiva bolnavi se apropie lent, din fundul scenei. Doamnele din tribuna lui Coulmier se ridică în picioare, curioase.

Mai întîi am văzut în Revoluţie şansa
unui monstruos exces de răzbunare
a unei orgii dincolo de toate visele mele de pînă atunci

Charlotte îşi face lent loc ca să lovească şi lasă biciul să cadă. Sade se chirceşte.

Dar apoi am văzut
pe cînd mă aflam la tribunal

(Biciul cade. Sade răsuflă zgomotos.)

nu ca acuzat
ci ca judecător
că era peste puterile mele
să dau deţinuţii pe mîna călăului

(Biciul cade)

şi am făcut totul ca să-i achit sau să-i fac scăpaţi
am văzut că eram incapabil de crimă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

(Biciul cade. Răsuflarea lui Sade e astmatică)
deşi crima era supremul act
care putea să facă dovada existenţei mele
Şi iată că
(Biciul cade. Sade geme)
În faţa ocaziei care mi se oferea
mă apuca greaţa
(Charlotte se opreşte, gîfîind ea însăşi)
În septembrie pe vremea epuraţiilor
la mînăstirea Carmelitelor
a trebuit să mă aplec în curte
ca să vomit
(Cade în genunchi)
cînd am văzut cum mi se împlineau proorocirile
(Charlotte stă proptită deasupra lui, cu picioarele depărtate)
cînd am văzut femeile cum alergau
ducînd în mîinile lor însîngerate
sexele tăiate ale bărbaţilor
(Biciul cade. Sade se clatină, cu faţa înainte.)
Şi-n lunile care-au urmat
(Stingherit de astmă)
cînd se-ndreptau la ore fixe căruţele spre eşafod
şi cînd cuţitul ghilotinei se ridica şi iar cădea
(Biciul cade)
încă de pe atunci răzbunarea nu mai avea nici un sens
era o răzbunare mecanică
(Biciul cade. Sade se chirceşte. Charlotte se ridică în toată înălţimea ei)
o răzbunare care îşi urma cursul mohorît şi inuman
prin propria ei tehnocraţie
(Biciul cade)
Şi acum Marat
(Biciul cade. Sade abia mai respiră)
acuma văd
unde duce
Revoluţia aceasta
(Charlotte e istovită, cu biciul deasupra lui Sade. Cele două călugăriţe înaintează şi o duc spre fund. Ea se lasă dusă, tîrînd biciul după ea. Sade reia, ghemuit pe genunchi.)
La o lentă otrăvire a individului
la o lentă istovire în uniformitate
la o agonie a raţiunii
la o negare de sine
la o fatală înrobire
faţă de un stat
a cărui sferă invulnerabilă
planează infinit departe dincolo
de fiecare dintre noi
De aceea nu mai sînt al ei
nu mai depind de nimeni
Dacă sînt osîndit să pier
vreau cel puţin să-i smulg pieirii mele
ceea ce pot să-i smulg prin propriile mele forţe

Mă retrag
din secţiunea mea
Privesc şi-atîta tot
nu mă mai aflu-n joc
dar tot privind
reţin ceea ce văd
şi pretutindeni împrejurul meu
nu e decît tăcere
(Se întrerupe, cu respiraţia grea)
şi dispărînd
aş vrea în urma mea
să şterg toate urmele
(Îşi ia cămaşa şi o îmbracă fără grabă, îndreptîndu-se încet spre scaunul său.)
. . . .

O, ACESTE MINCIUNI CARE CIRCULĂ

MARAT
(Se ridică. Charlotte e adusă de călugăriţe Duperret o urmează.):
O aceste minciuni care circulă despre Statul ideal
ca şi cum ar exista cea mai mică şansă ca bogaţii
să renunţe singuri la bogăţiile lor
Cînd altminteri forţa lucrurilor
îi obligă uneori să cedeze
ei fac asta ştiind
că vor avea mai mult de cîştigat.
Azi umblă zvonul
că lucrătorii ar putea să se aştepte
curînd la o mărire a salariilor
De ce
(Un bolnav scoate capul prin perdea. Perdeaua e deschisă din interior)
Fiindcă se speră la o creştere-a producţiei
şi deci la o mai mare cifră de afaceri
şi toate astea au să umple buzunarele patronilor
Nu credeţi
că-i veţi face să cedeze
altfel decît prin forţă
(Unul cîte unul bolnavii se ridică şi vin încet spre mijlocul scenei, unde rămîn să asculte. Charlotte e lungită pe estradă. Duperret se apleacă spre ea.)
Nu vă lăsaţi înşelaţi
Dacă Revoluţia noastră a fost înăbuşită
şi dacă vine cineva să spună
că lucrurile merg mai bine
dacă mizeria se vede mai puţin
fiindcă e camuflată
dacă mai izbutiţi să cîştigaţi un ban
şi să mai cumpăraţi cutare şi cutare lucru
cu care vă inundă producţia industrială
şi dacă vi se pare
că buna starea e la îndemîna tuturor
să ştiţi că totul nu-i decît escrocheria celor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care şi-acum au mult mai mult decît voi

(Bolnavii şi cei patru cîntăreţi se apropie încet.)

Nu vă încredeţi în el
cînd vă bat prieteneşte pe umăr
şi spun că nu mai merită să vorbeşti despre diferenţe
că nu mai merită să lupţi pentru atîta lucru
şi că motivele de vrajbă ar fi dispărut

(Coulmier se uită neliniştit împrejur)

fiindcă ei sînt apoi cu totul la înălţime

(se întoarce spre public)

în noile lor fortăreţe de marmură şi de oţel
de unde storc întreaga lume
sub pretext
că ei fac să domnească civilizaţia în ea

(Coulmier părăseşte tribuna şi se repede spre Sade, căruia îi vorbeşte stăruitor. Sade nu reacţionează).

Luaţi seama
căci oricînd vor
vă pot trimite la război
ca să le apăraţi capitalul

(Sade se ridică şi înaintează spre planul de joc)

Armele lor din ce în ce mai distrugătoare
graţie progreselor rapide
ale unei ştiinţe puse-n slujba lor
vă vor distruge în masă

ACTUL II

Clopoţelul sună, în dosul cortinei. Cortina se ridică.

ADUNAREA NAŢIONALĂ

Acelaşi decor, dar poziţiile sînt modificate după cum urmează:
Pe treptele podiumului pe care e scaunul înălţat al lui Sade. Duperret stă aşezat între două bolnave gătite ca prostituate. Mai departe, spre stînga, stau bolnavii care-i figurează pe Girondinii Adunării Naţionale.
Sade se află sub tribuna lui Coulmier.
Cada de pe podiumul lui Marat a fost scoasă. Pe podium stau cei patru cîntăreţi şi bolnavi, care-i figurează pe Iacobini. În dosul planului de joc, bănci laterale, ocupate de bolnavi.
Pe estrada din fund, de asemenea, cîţiva bolnavi figurează publicul. Ansamblul e rînduit ca un tablou. Cada în care se afla Marat e adusă prin uşa din fund-dreapta, şi e împinsă (pe rotiţe) în scenă.
Cor, pe secţiuni:
Huiduieli susţinute
Lungi fluierături monotone
Bocănituri înăbuşite, de picioare.
Marat e tîrşiit în cada sa pînă la mijlocul platoului de joc.
El se ridică în picioare şi priveşte drept înainte.

ANUNŢĂTORUL

Să-l ascultăm în ultima lui oră pe Marat
ţinîndu-şi ultimul discurs imaginar
El vrea să recomande publicului
un om care să fie demn de-a fi ales tribun

(Face semn cu bastonul către orchestră. Un acord.
Cercul de asistenţi fluieră, bate, tropăie cu picioarele.)

VOCI ZGOMOTOASE

(aranjate într-o ordine oarecare):

Jos Marat
Nu-l lăsaţi să vorbească
Ascultaţi-l are dreptul la cuvînt
Daţi-l afară
Trăiască Robespierre
Trăiască Danton

MARAT

(Vorbeşte înainte. În nici un moment al discursului nu se adresează celor prezenţi pe scenă. Ai impresia netă că discursul e imaginar):

Cetăţeni
deputaţi ai Marii Adunări Naţionale
patria e-n pericol
Din toate colţurile Europei ne-au violat hotarul
armatele conduse de acaparatori
care se pregătesc să ne sugrume
şi care se şi ceartă pe împărţirea prăzii
Iar noi ce facem

(Tropăituri de picioare, spre stînga.)

Ministrul nostru de război
cel de a cărui cinste şi integritate aţi fost convinşi întotdeauna
a vîndut pe socoteala lui
tot grîul destinat armatei noastre
L-a vîndut în străinătate
acolo unde azi hrăneşte trupele
care se luptă împotriva noastră

(Fluierături prelungite. Strigăte: Minciună Daţi-l afară)

Generalul nostru Dumouriez

(întreruperea Doamnei Coulmier: Bravo Trăiască*)*

în contra căruia v-am prevenit de multă vreme
Dumouriez pe care voi chiar ieri îl mai sărbătoreaţi ca pe-un erou iată că a trecut la inamic

(Strigăte: Huooo Bravo Minciună *tropăituri)*

Majoritatea generalilor noştri
simpatizează cu emigranţii
şi nu aşteaptă decît ora
cînd mînă-n mînă cu aceştia vor putea
să-şi reînceapă micile afaceri

Strigăte: La ghilotină
Afară cu Marat
Provocator Mincinos
Trăiască Marat

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Iar omul nostru de încredere de la Finanțe
domnul Chambon care-i atît de-aplaudat
vă ia cu falsele lui bonuri de hîrtie o avere
pe care-o vîră în propriile-i buzunare
și prin emisiuni de asignate
duce inflația la culme

(Fluierături și tropăieli)

ÎNTRERUPEREA LUI ROSSIGNOL

Trăiască libertatea afacerilor
și-aud vorbindu-se
că Perregaux bancherul nostru iscusit
conduce mînă-n mînă cu englezii
din fundul pivnițelor lui blindate un centru
de spionaj în contra noastră

COULMIER

(sare și obiectează)

Nu pot să mai îngădui asemenea obrăznicii
care mînjesc un om de merit
și cavaler al Legiunii de Onoare
astăzi numit director
al Băncii Franței de Napoleon

Întreruperi: Destul, Marat
Hai astupați-i gura
Să continue
Trăiască Marat

MARAT

(Reia cuvîntul)

Pîinea e la un preț de neatins pentru popor
soldații noștri umblă-n zdrențe
mai ieri un nou război civil a fost dezlănțuit
de contra revoluție
Și noi ce facem
Pînă-n prezent nici o palmă din moșiile clerului
n-a fost dată țăranilor fără pămînt
de ani de zile tot propun
să fie împărțite în parcele
și să dea unelte și semințe
De asemenea nu văd nici urmă din acele ateliere comunale
care de multă vreme trebuiau să fie instalate în fostele mînăstiri
și-n reședințele senioriale
cei care au de lucru
se spetesc muncind
pentru mijlocitori i agenților de bursă și ai speculanților

Fluierături

Concetățeni
noi care pentru libertatea celor care ne exploatează astăzi
am luptat

Strigăte: Tacă-și botul Afară Ascultați-l ascultați-l
Patria e-n pericol
Noi vorbim despre Franța
dar pentru cine-i Franța
Noi vorbim despre libertate
dar pentru cine-i libertatea asta
Deputați ai Adunării Naționale
niciodată nu vă veți smulge din trecut
niciodată nu veți înțelege
în ce schimbări profunde v-ați angajat

(Fluierături și huiduieli)

De ce nu există oare mii de locuri
în această Adunare Națională
pentru ca toți cei care vor
să poată auzi ce se petrece-aici

DUPERRET

Unde vrea să ajungă cu vorbăria lui
Să mai asmută oamenii încă odată
uitați-vă mai bine ce public e-n tribune
brodeze portărese și spălătorese
răpite celor ce le dau de lucru
Cine mai e cu el
Trîntorii haimanalele paraziții
toți cei ce umblă teleleu pe bulevarde

(Indignare în public)

și care zac prin cafenele

Întrerupere: Dacă am putea . . .

toți deținuții puși în libertate
nebunii evadați de prin azile

(Tumult și fluierături)

cu ăștia vrea el oare
să ne conducă țara

MARAT

Mincinoșilor
Voi urîți poporul

(Vociferări de indignare).

Strigăte: Trăiască Marat. El spune adevărul

Voi sînteți cei ce n-au să vadă niciodată în popor
decît o masă brută și informă
fiindcă v-ați rupt de el
V-ați lăsat tîrîți în Revoluție
fără a-l cunoaște principiile fundamentale
Oare nu spune respectabilul Danton el însuși
că-n loc să interzicem avuția
ar fi mai bine să ne străduim
ca să-l redăm mizeriei ceva din demnitatea ei
Și Robespierre
care pălește numai cînd aude cuvîntul violență
nu se așează oare cu plăcere la mesele distinse
și nu discută elegant
la pîlpîirea luminărilor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Plescăituri din limbă)
Strigăte: Jos cu Robespierre Trăiască Marat
Voi n-ați avut decît o singură ambiție să fiți asemeni
canaliilor ăstora pudrate
să semănați cu Talleyrand cu Lafayette sau cu Necker

COULMIER
(se interpune)

Gura
Azi ne aflăm în anul una mie opt sute opt
și împăratul a redat acestor nume
odinioară murdărite și tîrîte în noroi
tot lustrul cuvenit

MARAT
(reia cuvîntul)

sau cu ceilalți
oricum s-or mai numi
Avem nevoie în sfîrșit de un adevărat deputat al poporului
de-un om incoruptibil
în care să putem avea încredere
Pentru moment avem confuzia și haosul
Foarte bine
e prima etapă
Acum trebuie să trecem la a doua etapă
alegeți un om
care să vă apere interesele
Întreruperi: Marat dictator
Marat în baia lui
Jos cu el La gunoi
Marat dictatorul șobolanilor
Dictator
Cuvîntul ăsta trebuie să dispară
Urăsc tot ce-amintește
de patroni de patriarhi
Vorbesc despre un șef
capabil să vă scape la vreme din impas
(Cuvintele i se pierd într-un tumult violent)

DUPERRET

Vrea să instige
la crime noi

MARAT

Nu sîntem asasini
Ucidem în legitimă apărare
ne batem
pentru viața noastră

DUPERRET

Ah dacă am avea idei și planuri creatoare
în loc de agitație
Dacă am regăsi frumosul armonia
în locul fanatismului și al delirului

(Cei patru cîntăreți tăbără pe el și-i închid gura Roux țîșnind din fundul scenei)

Luați seama la ce se întîmplă
uniți-vă
doborîți-vă dușmanii
distrugeți-i
căci dacă ei triumfă
nu vor cruța pe nici unul din voi
și tot ce-am cîștigat
va fi pierdut

Strigăte entuziaste, fluierături și tropăieli, în cor:
Huoo
Afară cu Marat
Jos Jos
Strigăte
Marat Marat Marat Marat Marat
Încununați-l pe Marat
Un triumf pentru Marat
trăiască poporul străzii
trăiască spînzurătorile
trăiască brutăriile
trăiască libertatea
jos cămașa de forță
jos ușile zăvorite
jos gratiile
(Răscoală și vociferări. Bolnavii năvălesc în fața scenei. Cada lui Marat e împinsă pe podiumul din dreapta.)

CORUL:

Bravo Marat Marat ne e speranța
Numai în tine crede toată Franța

KOKOL și POLPOCH
(dansînd):

La moarte bogătașii Să-i aruncăm pe foc
Toți gologanii țării să-i punem la un loc

CUCURUCU și ROSSIGNOL
(dansînd):

Dorim și noi acuși să ne-ndulcim un pic
cu căprioară friptă cu cremă și fistic

CORUL

Marat Marat Marat Marat Marat

SADE
indintează, pe cînd corul vorbit se estompează în fund

Pînă la urmă au să-și găsească unul
pe care să-și descarce tot năduful

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi au să-l facă monstru însetat de singe
şi o să intre în istorie cu numele Marat

. . . .

A TREIA ŞI ULTIMA VIZITĂ A CHARLOTTEI CORDAY

Anunţătorul bate de trei ori cu bastonul în podea, pe cînd Charlotte face gestul bătăii în uşă. Marat tresare şi priveşte în direcţia Charlottei Corday.
Simonne se postează în faţa căzii ca să-l protejeze.

DUPERRET

Ce cauţi aici
Ştii cine locuieşte-n casa asta

CORDAY

Cel
pentru care am venit

DUPERRET

Ce vrei cu el Charlotte
Să nu mergi mai departe
(Cade în genunchi în faţa ei)

CORDAY

Am o misiune
trebuie s-o îndeplinesc
du-te *(Il respinge cu piciorul)*
şi lasă-mă singură
(Duperret îi îmbrăţişează gleznele. Ea îl loveşte cu picioarele de cîteva ori. Duperret se retrage pe genunchi.)

ANUNŢĂTORUL
(o arată cu bastonul pe Charlotte)

Pentru a treia oară o puteţi vedea
pe cea care ne-o joacă pe Charlotte Corday
şi îşi încearcă şansa la uşa lui Marat
şi Duperret stă prăbuşit în faţa ei
(îl arată pe Duperret)
Îl doare despărţirea Dar această fată
vă rog să observaţi că îl dispreţuieşte
şi nu vrea să renunţe la hotărîrea luată
(ridică indexul)
căci nu putem schimba ce se-mplineşte
chiar dacă am dori să nu fie aşa
(o arată pe Corday)
Orice s-ar întîmpla el n-o interesează
(îl arată pe Duperret.
Duperret se retrage înapoi, tîrîndu-se pe genunchi)
l-a şi uitat
(îl arată pe Marat)
cel din-năuntru el o obsedează

MARAT
(se ridică în picioare):

Nu nu eu am dreptate

şi-am s-o mai spun o dată
Simonne
unde-i Lebas
Apelul meu este urgent
(Simonne se dă la o parte, apoi rămîne acolo nemişcată fixînd-o pe Charlotte Corday cu o privire fascinată.)

SADE
(Se îndreaptă spre cadă):

Marat
pamfletele şi discursurile n-au nici o valoare
pe lîngă fata venită să te vadă
să te strîngă-n braţe şi să te sărute
Marat
aici e o fecioară care ţi se oferă
(Charlotte se îndreaptă şi zîmbeşte, îşi aruncă părul pe umăr şi-şi pune mîna la sîn, unde are ascuns pumnalul)
Priveşte-o cum zîmbeşte
cum îi lucesc dinţii
cum îşi aruncă părul
Marat
lasă tot restul
acum cînd ea vine spre tine
Marat
nu mai există nimic altceva
decît trupul ei
Priveşte
ea-i aici
cu sînul gol sub pînza fină
Poate că are un cuţit la ea
ca să dea farmec dragostei
(Charlotte face un pas spre cadă. Ea îşi oferă trupul la vedere, se mlădiază cu graţie. Simonne stă încremenită, frămîntă maşinal cîrpa pe care o are în mînă.)

MARAT

Simonne
Simonne cine-a bătut la uşă

SADE

O fată
venită din singurătatea unei mînăstiri de ţară
Gîndeşte-te
la fetele acestea care dorm pe piatră
înveşmîntate-n pînză aspră
cu aerul cald al cîmpurilor care trece
printre zăbrele
Gîndeşte-te
la fetele acestea culcate
cu pîntecul şi sînul umed
visînd acolo la bărbaţii
care afară conduc destinele lumii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acord de lăută. Pe un ton de recitativ, pe cînd cei patru cîntăreți înaintează și execută «Pantomima Împerecherii.» Rossignol îl călărește pe cel mai voinic dintre flăcăi și face cu el acrobații de călărie.

SADE
(pe acompaniament muzical)
Dar ea s-a săturat de izolare
și-a vrut să participe la marea răsturnare
prinsă de focul pasiunilor recente
și fascinată de evenimente
căci Revoluția aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală

CORUL
(în canon)
Căci Revoluția aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală
(Pantomima ia sfîrșit)

SADE
Marat
nu e adevărat
decît trupul femeii care te așteaptă
Marat
închis în fundul fortăreței mele
vreme de treisprezece ani
am înțeles
că lumea noastră e o lume de trupuri
că fiecare trup e plin de-o forță înfricoșătoare
că fiecare trup e solitar și torturat de propria-i neliniște
În această solitudine
prinsă în orizontul zidurilor
auzeam murmurul perpetuu al buzelor
simțeam necontenit
în palma mîinilor și pe pielea trupului
ușoarele atingeri
În dosul celor treisprezece zăvoare ale temniței mele
cu picioarele în lanțuri
n-am visat
decît aceste găuri ale trupului
făcute
să te vîri și să te pierzi în ele
(Un bolnav înaintează pe vîrfurile picioarelor aplecat înainte, și rămîne la limita planului de joc, cu capul strîns între umeri, ascultînd încordat. Alți bolnavi îl urmează)
Neîntrerupt am visat acest partener
și-a fost un vis de gelozie neînfrînată
de violente meditații
Marat
temnițele trupului lăuntric
sînt mai cumplite decît cele mai adînci închisori de piatră
și-atîta timp cît nu vor fi deschise
toată revolta noastră va rămîne

o tresărire-a unor deținuți
striviți de fiecare dată
de cel care zac închiși în ocnă

CORUL
(reia pe muzică)
Căci Revoluția aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală
(Muzica ia sfîrșit)

CORDAY
(către Simonne, cu acompaniament de lăută):
I-ai dat scrisoarea lui Marat
E vorba de viață și de moarte Lasă-mă să intru
Trebuie să-i vorbesc despre situația din Caen
unde ceilalți îi urzesc nimicirea

MARAT
Cine-i la ușă

SIMONNE
(se postează din nou în fața băii ca să-l protejeze)
Această fată din Caen

MARAT
Las-o să intre
(Simonne se dă înapoi, clătinînd disperată din cap.
Se ghemuiește pe podium în dosul căzii și-și ascunde fața în palme.
Corday înaintează spre cadă. Corpul i se mlădiază. Ea zîmbește. Mîna îi e mereu la sîn.
Sade părăsește planul de joc și se reîntoarce pe podiumul său, unde rămîne în picioare și urmărește încordat acțiunea).

CORDAY
(cu voce joasă)
Marat
am să-ți spun numele eroilor mei
dar nu-i trădez
căci îi vorbesc unui mort

MARAT
(își îndreaptă spinarea)
Vorbește mai clar
nu te-nțeleg
apropie-te
(Corday se apropie de cadă, cu un zîmbet înghețat.
Corpul ei face mișcări lente și legănate. Ea își strecoară mîna în corsaj.)

CORDAY
(luînd puțin cîte puțin un ton de bîiguială)
Îți aduc nume
Marat
numele celor
care s-au adunat la Caen

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ţi-l spun pe Barbaroux
şi pe Buzot
pe Pétion
Louvet
Brissot
Vergniaud
pe Guadet
pe Gansonne
(Pe măsură ce rosteşte numele faţa i se crispează de sălbăticie făcută din ură şi voluptate.)

MARAT

Cine eşti
Vino mai aproape
(Marat îşi îndreaptă spatele. Pînza îi alunecă de pe umeri. Charlotte se apropie şi mai mult, cu aceeaşi alură flexibilă. Ea întinde mîna stîngă, ca pentru o mîngîiere. Cu mîna dreaptă ţine pumnalul, în corsaj)

CORDAY

Eu vin Marat
tu însă nu mă vezi Marat
fiindcă eşti mort

MARAT

(cu bustul gol, se ridică, strigă):

Le Bas
scrie ce-ţi dictez
azi sîmbătă treisprezece iulie
o mie şapte sute nouăzeci şi trei
Către Naţiunea Franceză
Corday e acum foarte aproape de Marat. Mîna ei stîngă îi atinge pielea, pieptul, umerii, gîtul. Marat e răsturnat pe spătarul căzii. El ţine pana în mîna dreaptă. Corday trage pumnalul din sîn. Îl apucă cu amîndouă mîinile şi îşi ia un mare avînt ca să-l lovească. Anunţătorul scoate un fluierat strident.
Bolnavii, infirmierii şi călugăriţele nu se clintesc Corday. se prăbuşeşte istovită. Marat îşi reia poziţia de repaus, aplecat spre înainte.

INTERRUPTUS

ANUNŢĂTORUL

Domnul de Sade din viclenie scriitoricească
a vrut aici un timp să ne oprească
şi a pus un Interruptus Graţie lui Marat
în clipa de pe urmă să afle va putea
ce-o să se-ntîmple cînd în moarte va dispare
şi ceea ce fireşte cunoaşteţi fiecare
Arată spre public
Muzica atacă un marş militar rapid.
Cei patru cîntăreţi înaintează pe planul de joc, cîntă executînd pe ritmul muzicii exerciţii groteşti.

CEI PATRU CÎNTĂREŢI

Dăm în Wendéea lupte-nverşunate
plini de avînt şi de ferocitate
şi-n iureş crunt pornim cu caii-n spume
să radem regaliştii de pe lume
Cu steagurile-n vînt peste ruine
Coloana de pedeapsă vine vine
cu flori la arme neclintiţi în şa
noi sîntem regimentul lui Marat
şi-n cinstea ta Marat ca pe un far
teroarea o aprindem iar
Tot ce ne-ai spus şi ne-ai profetizat
cu bărbăţie s-a realizat
duşmanii zac dea-valma în ţărînă
sau îşi ridică viaţa cu propria lor mînă
Tunuri şi cai înfruntă cu îndîrjire mută
Lyonul e contra revoluţiei redută
Îl cucerim şi-acolo executăm cu ură
trei mii de regalişti să fie-nvăţătură
Prin Nantes de asemenea coloana trece
şi are grijă mii de trădători să-nece
Unde trăiau rebelii în fiecare casă
nici urmă nu rămîne şi pulberea e rasă
Cu steagurile-n vînt coloana trece-n zbor
şi iat-o la Toulon oraşul trădător
Acolo este unul încă nu-l ştim nici noi
care la mari victorii o să ne-ducă-apoi
Vezi deci Marat cum merge şi cam pe care drum
de altfel şi-ntre noi ne curăţăm acum
Bine spuneai că-i necesar să-i lichidăm întîi de toate
pe cei care sînt slabi sau dau dovezi de incapacitate
Robespierre amicului Danton îi taie căpăţîna
şi iată
nu se-mplineşte bine săptămîna
că iar mai taie cu dulumul amici de altădată
în care-avea-încredere întreaga Franţă
şi noi în marea noastră ignoranţă
Marat este de necrezut
noii stăpîni au un curaj nemaivăzut
în car spre ghilotină cu nobilii rebeli
se văd trecînd acuma şi iacobini fideli
şi au sub ghilotină acelaşi sînge toţi
ca stîrvuri sînt tot una Separă-i dacă poţi
Marat nu mai pricepem nimic şi mai ales
destinul ni se pare ciudat de ne-nţeles
Robespierre e-acuma cu mîinile legate
şi capul lui spre coşul călăului se-abate
Marat ce sens au astea şi-n care lege-i scris
să fie veşnic unul de celălalt ucis
E-ntr-adevăr nevoie să fie chiar aşa

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

E-ntr-adevăr nevoie sus de-un dictator care
să creadă c-ar conduce el ceva
şi mintea să şi-o piardă în trebi imaginare
Marat şi-acum să-ţi spunem ca să-ţi mai vii în fire
ce şef am căpătat ca moştenire
Pe Bonaparte care vine
din Corsica sau din Sardinia ca tine
El pace veşnică făgăduieşte
şi-n fabrici de-armament ne foloseşte
În cinstea Revoluţiei s-a botezat
Napoleon Întîiul Împărat

(Un acord solemn)

Da ăsta e spectacolul cu adevărat
şi dacă nu ne umple burta ochii ni-i distrează
iar popii
toţi
ne binecuvîntează

UCIDEREA

Anunţătorul face semn cu bastonul.
Charlotte Corday, brusc lucidă, îşi ia un mare elan şi înfige cu violenţă pumnalul în pieptul lui Marat. El e inundat de sînge.
Sade se apleacă triumfal, scuturat de un rîs tăcut. Anunţătorul ridică bastonul şi cei patru cîntăreţi ca şi bolnavii grupaţi în dosul planului de joc, scot un strigăt general. Toţi aleargă şi formează un tablou eroic în jurul căzii. Iată-i compoziţia: Marat, ca în tabloul clasic al lui David, lasă braţul drept să-i atîrne afară din cadă. În mîna dreaptă mai ţine încă pana, în cea stîngă hîrtiile. Charlotte Corday strînge încă pumnalul. Cei patru cîntăreţi o ţin din spate şi-i răsucesc atît de brutal mîinile încît corsajul i se rupe şi sînii îi apar goi. Simonne se apleacă peste cadă, cu un gest de groază. Duperret e prăbuşit în genunchi lîngă podiumul din dreapta. Roux stă în picioare pe o bancă, în dosul căzii.

În româneşte de GELLU NAUM

La paginile 221 şi 249, imagini din spectacolul Marat-Sade cu Peter Weiss, în regia lui Peter Brook, la Royal Shakespeare Theatre.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

STUART HAMPSHIRE

MARAT-SADE
ÎNTRE LUXUL SCENEI
ŞI
RADICALISM

Indiscutabil că piesa lui Peter Weiss « *Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat jucată de pensionarii ospiciului de la Charenton sub îndrumarea Marchizului de Sade* » este, pentru teatru, o experienţă dintre cele mai înalte: acest fapt e adeverit şi prin montarea făcută de Peter Brook cu Royal Shakespeare Company. Spectacolul stîrneşte pe drept cuvînt reacţii de interes şi plăcere. Întrebarea ce se naşte este de a şti care sînt factorii şi cauzele acestui interes.

Arta teatrului poate fi desfăcătoare in sine, iar « teatralitatea » poate constitui un obiect de delectare chiar de sine stătător: elementul ireal, imaginarul scenei, se dovedeşte uneori capabil să absoarbă întru sine totul. E de presupus că, lăsaţi în voia gustului şi profesiunii, majoritatea oamenilor de teatru s-ar concentra cu precădere asupra efectelor de scenă. Într-adevăr, pentru unii ca ei, ispita de a considera drept secundară satisfacerea prin teatru a unor interese omeneşti mai largi, este posibilă. Rămîne contraponderea la aceasta: orice actor şi regizor are nevoie de audienţă, şi nimeni nu poate porni de la premisa că publicul se va lăsa antrenat în experienţe teatrale « pure ». Iar spectatorul e interesat în principal de lucruri existînd în afara teatrului: de schimbări sociale, de problema puterii, de anumite

*) Impresii critice despre spectacolul *Marat-Sade* montat şi regizat de Peter Brook (Stuart Hampshire predă filozofia la Princeton).

conflicte de ordin moral, — poate de poezie. Un teatru care să dea satisfacţie şi să atragă constant succesul de cassă — dînd concomitent de lucru dramaturgilor şi actorilor — trebuie în mod necesar să apeleze la unul sau altul din aceste interese. Acesta a fost, desigur, cazul lui Shakespeare, sau al lui Molière; altfel însă au stat lucrurile cu Marchizul de Sade, întruchipare a « teatralităţii » propriu zise şi complete, omul mistuit de rîvna ei cu desăvîrşire, cel ce s-a zbătut o viaţă întreagă căutîndu-şi un public ca să se poată folosi de el atît ca de un pretext cît şi ca de o asistenţă în necurmata lui ambiţie de *a se da* şi de *a da* în spectacol. Doar la sfîrşit — în ospiciul de la Charenton — Sade s-a putut bucura de public ca de o adevărată pradă captivă. Actorii alcătuiau şi ei acolo o distribuţie ideală, căci pensionarii azilului aveau despre realitatea nereprezentată concepţii tot atît de libere ca şi Marchizul însuşi. Pentru Sade, deosebirea dintre lubricitate şi reprezentarea teatrală a lubricităţii, dintre cruzime şi reprezentarea teatrală a acesteia, între faptul de a fi liber şi reprezentarea scenică a libertăţii ideale, era greu, dacă nu imposibil de definit (. . .). Interminabilele lui scrieri, toate povestirile şi toate piesele lui, seamănă cu indicaţii de regie pentru propria-i viaţă, şi, în această calitate, covîrşesc textul.

Erau deci motive temeinice ca tocmai Sade, — un autor în mare măsură ilizibil, şi exercitînd asupra contemporanilor săi o influenţă cvasi-nulă sau neglijabilă — să fie ales acum ca nume sonor şi siluetă emblematică. Sade a fost într-adevăr un precursor al « show-business »-ului, al vieţii personale proiectată la rampa marelui public. În viaţă şi în învăţătură, şi mai presus de toate în raportul dintre acestea două, Marchizul s-a arătat a fi un filozof al « curiozităţii teatrale », un om a cărui existenţă a fost gîndită episod cu episod, ca o piesă de teatru, şi ale cărui piese de teatru s-au născut invariabil moarte. Acţiunile lui cotidiene erau comentarii fără efect practic intenţionat, iar isprăvile lui sexuale — bufonerii. Viaţa lui Sade, atît înăuntrul ospiciului cît şi dincolo de recluziune, a fost un fel de reducţie fenomenologică prin care toate consecinţele fireşti ale acţiunii erau trecute fie între paranteze, fie între ghilimele.

Originala idee a lui Peter Weiss are deci o strălucire extraordinară: autorul şi-a propus să facă din Sade centrul însuşi şi comentatorul unei piese jucate la rîndul ei într-o piesă, modalitatea ilustrînd întreaga bogăţie de efecte scenice pe care teatrul de după Büchner, Pirandello, Brecht şi Genet o poate scoate la iveală. Materialul « piesei-sertar » îl constituie evidenţa istorică propriu zisă: Marchizul de

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Sade realizîndu-şi în sfîrşit ambiţiile teatrale în ospiciul de la Charenton (. . .). Pentru el, strategia adecvată — atît în sînul corpului social cît şi în al celui individual — constă din expunere scenică, din convocarea unui public moralmente elevat şi, în cazul de faţă ,« progresist », în faţa căruia să se ţină discursuri bine făcute cu privire la război, la sărăcie şi la libertate, — aşteptîndu-se ca spectatorii să aplaude aceste prea nobile sentimente subversive: ceea ce, de altfel, s-a şi întîmplat la New York.

. . . În momentul mult amînat al punctului culminant, cînd Charlotte Corday săvîrşeşte în sfîrşit mişcările dinainte hotărîte şi-l înjunghie pe Marat în baie, toţi actorii scot în cor un oftat de plăcere. În dezordinea finală ce urmează, alienaţii (scena) sunt slobozi să se năpustească acum asupra publicului sănătos la minte şi « aristocrat »; Sade zîmbeşte satisfăcut. Jocul piesei şi-a îndeplinit menirea eliberatoare, — acum încheiată. Rămîne doar ca distribuţia piesei « din afară », printr-un ultim sens al înstrăinării, să respingă patronajul publicului propriu-zis, dînd ironice aplauze binevoitoarei lor aprecieri.

. . . Montarea lui Peter Brook, e, de la un capăt la celălalt, deosebit de frumoasă şi în culoare şi în deplasările de grup; piesa e un adevărat tablou în necontenită mişcare, atenuînd zmucitura necoordonată, violentă sau obscenă a locatarilor ospiciului şi reducînd-o la un cuminte tipar estetic evocînd parcă pînzele lui Géricault.

. . . Conceput cu subtilitate, spectacolul e superb şi prin siguranţa regizării; jocul aproape ireproşabil al actorilor e permanent scos în valoare şi subliniat de o multitudine de detalii asupra cărora nu este locul să insistăm: un mare succes teatral, o demonstraţie vie a faptului că un regizor de teatru poate rivaliza atît cu cinematograful cît şi cu opera în privinţa densităţii sugestiilor comunicate. Dar cu toate acestea, prin unele laturi ale piesei, *Marat-Sade* e deprimant şi deconcertează.
. . . Dincolo de strălucita ei montare, prin tratarea temelor politice, piesa pare zăbrelită, e cumva aluzivă şi manieristă. S-ar putea ca principala ei slăbiciune să fie o anumită lipsă de convingere şi claritate în conceperea şi conturarea personajului Marat. Peter Weiss pare să se fi îndoit de formidabila putere explozivă a unui crez politic radical. Confruntat cu Sade, — coborît din supra-structura politicii şi societăţii către lumea subterană — Marat ni se înfăţişează ca o siluetă animată de un patos superficial şi depăşit, personaj înfrînt şi răposat încă dinaintea ridicării cortinei. Învederat, alta trebuie să fi fost intenţia originală şi postulatul argumentului. Vechile conflicte şi contradicţii europene din anii 30 — opoziţia dintre libertatea individuală de a da curs liber nebuniei personale pe de o parte, şi necesitatea unei revoluţii disciplinate pe de altă parte, se prezintă aici ca elemente dintr-un fel de joc retrospectiv, plin de urbanitate şi de prea multă detaşare. În cea mai mare parte a luărilor de cuvînt, Marat este redus la o apariţie decorativă, parte alcătuitoare a unei mari fresce. Cîntecele brechtiene sunt emoţionante şi ele, dar tot în sens aluziv şi ironic. Charlotte Corday este la rîndul ei un chip dintr-un tablou, o construcţie estetică. Spectatorul venit la teatru cu apetituri mai aspre, nu de ordin estetic, doreşte să fie răscolit realmente de reprezentarea unui conflict, sau de poezie, ca în *Moartea lui Danton* sau în *Rosmersholm* . . . Chiar la Pirandello, tema teatralistică şi jocul actoricesc sunt explorate prin prisma problemelor-cheie ale vieţii italiene, în lumina unui realism sumbru şi acut. *Marat-Sade* dăruieşte încîntare de ordin estetic, evocă cu acurateţe istoria; e însă statică şi, fără să fi fost răscolit sau asaltat, publicul părăseşte sala cu senzaţia confortabilă de a fi putut aprecia o tehnică teatrală de mare fineţe. Faptul că printr-un fel de *bluff* şi dublu-*bluff*, această temă se află înscrisă în chiar trama piesei nu alterează cu nimic, nici în final, această impresie. *Marat-Sade* de Weiss-Brook e un spectacol strălucit şi un spectacol de lux.

(Din *Modern Writers and Other Essays* by Stuart Hampshire, London, 1969)

În româneşte de A.B.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PETER BROOK *e unul din acei regizori de renume mondial care, pe lîngă puneri în scenă strălucite (în cazul său, cele shakespeariene* — Regele Lear *a fost aplaudat cu admirație și la București* — Marat Sade, US, Christine Keeler Story *și multe altele) găsesc răgazul să mediteze asupra destinului de azi și de mîine al artei teatrale. Nu ca teoretician, nu ca estetician, ci ca om de teatru activ și atent, stăpîn pe o vastă experiență, spectator pasionat care a asistat la cele mai importante experiențe scenice ale vremii.*

The Empty Space *e o sinteză a meditațiilor și observațiilor culese de-a lungul unei întregi cariere, în care citim, ascunsă printre date, fapte, referiri la diferite situații culturale și sociale, o anumită grijă pentru soarta teatrului. Peter Brook « distruge » într-un prim capitol ceea ce el numește « teatrul mortal », adică spectacolul învechit, osificat, plictisitor ; apoi « construiește » în capitolele următoare imaginea unui teatru posibil al contemporaneității noastre, în diferite ipostaze: « sacru », « brut », « imediat ».*

Am extras din interesanta carte a ilustrului regizor londonez o parte din capitolul « Teatrul brut », pe care am socotit-o mai aproape de preocupările vii, actuale de la noi și de pretutindeni. Circulă, în această scriere, aerul proaspăt al lipsei de prejudecăți, al unei libertăți expresive care exclude snobismul și « avangarda » zgomotoasă, al unei pledoarii pentru omenie și adevăr în sensul cel mai autentic al cuvintelor.

FLORIAN POTRA

PETER BROOK

TEATRUL BRUT

Teatrul popular a fost acela care a salvat întotdeauna soarta momentului. De-a lungul secolelor, el a luat diferite forme, toate cu un factor comun: necioplirea. Sare, sudoare, rumoare, duhoare, un teatru care nu e în teatru, un teatru de carete, de căruțe, de schelărie, de spectatori care stau în picioare, care beau așezați la mese de ospătărie, de spectatori care intervin în dialog, care răspund la replici ; un teatru făcut în magazii, în poduri de case, în hambare ; culise care dăinuie o singură seară, velării zdrențuite prinse în ace de-a curmezișul parterului, paravane scorojite pentru a ascunde rapida schimbare de veșmînt a actorilor. Așa e: acel unic termen generic, *teatru*, le cuprinde pe toate, pe lîngă lampadare. Mi s-a întîmplat deseori să intru în polemică cu arhitecți angajați în construirea unui teatru nou, căutînd zadarnic cuvintele prin care să le comunic convingerea mea personală că nu e vorba de edificii bune sau rele: nu e zis că un loc splendid produce în mod necesar explozia vieții. Tocmai acesta e misterul teatrului, dar în înțelegerea acestui mister rezidă singura posibilitate de a face din teatru o știință bine ordonată. În alte forme de arhitectură există un raport precis între proiectul conștient, bine dimensionat, și funcționalitatea întregului: un spital bine desenat poate să fie mai eficient decît un altul, înjghebat de mîntuială. Cînd e vorba de teatru însă, problema proiectării nu poate avea un punct de plecare logic. Nu e vorba, de fapt, de-a enunța analitic condițiile precise și oportuna lor organizare, deoarece o asemenea enunțare nu poate să producă în genere, nimic altceva decît o sală cuminte, convențională, adeseori rece. În materie de teatre, știința construcțiilor trebuie să se completeze cu studiul a ceea ce poate să stabilească raportul cel mai viu între ființe omenești: și putem, oare, spune că acest scop se realizează prin asimetrie, eventual prin dezordine? Și, în acest caz, ce normă se poate impune dezordinei? În cazul teatrului, arhitectul va obține rezultate mai bune dacă va lucra ca scenograful, deplasînd intuitiv bucățile de carton presat, iar nu construindu-și un model cu coșcogeamite planimetrie, riglă și compas. Dacă se descoperă că fecalele sînt un îngrășămînt optim, nu face să umblăm cu prea multe subtilități ; dacă se vede că teatrul are nevoie de un anumit element de cruditate, acest element trebuie acceptat ca parte integrantă a *humusului* natural. În zilele cînd muzica electronică făcea primii pași, un grup de tehnicieni germani au susținut că vor reuși să obțină orice sunet posibil de obținut, în genere, doar cu un instrument natural: ba chiar ziceau că vor face lucruri și mai bune. Au descoperit, pe urmă, că toate sunetele produse de ei erau caracterizate de o uniformitate sterilă. Au trecut, atunci, la analiza mai atentă a sunetelor emise de instrumentele tradiționale, clarinete,

* Din volumul *The Empty Space*, cap. *Teatrul brut*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

flauturi, viori, și și-au dat seama că fiecare notă produsă cu aceste mijloace naturale era îmbogățită de o doză bună de zgomot pur și simplu: scîrțiitul arcușului, un amestec de aer și de răsuflare grea în lemn și în metal. Din punct de vedere al purității nu era vorba decît de praf și de zgură, și totuși compozitorii noului gen de muzică s-au văzut repede constrînși să fabrice o murdărie sintetică, artificială: numai așa, de fapt, puteau să-și « umanizeze » compozițiile. Arhitecții, în schimb, rămîn surzi la această chemare și astfel anii trec în timp ce experiențele teatrale cele mai vitale se produc în afara locurilor oficial construite și destinate scopului. Gordon Craig a influențat întreaga Europă, timp de o jumătate de secol, numai cu cîteva reprezentații date la Hampstead în naosul unei biserici; firma teatrului brechtian, un *velarium* alb, și-a avut practic originea într-o pivniță în care Brecht s-a văzut nevoit să întindă o sîrmă dintr-un perete în altul. Teatrul brut e apropiat de popor: poate fi vorba de un teatru de marionete sau, cum se întîmplă încă în zilele noastre în anumite sătulețe grecești, de un spectacol de umbre animate, dar totdeauna și în orice caz e marcat de absența a ceea ce numim stil. Stilul are, de fapt, nevoie de timp și de comoditate, în timp ce a organiza un spectacol în condiții de « necioplire » e ca a face o revoluție, fiindcă orice lucru aflat la îndemînă poate și trebuie să se transforme într-o armă. Teatrul brut nu stă să aleagă și să selecționeze: dacă publicul dă semne de nerăbdare, e mai important să-i pui la punct pe cei mai turbulenți (sau să improvizezi un *gag*), decît să încerci păstrarea unității stilistice a scenei. În luxul teatrului de înaltă clasă totul poate fi monolitic compact, pe cînd în Teatrul primitiv se poate întîmpla să recurgi la făină pe obraz, pentru a simula paloarea spaimei. Arsenalul e fără fund: aparteurile, *placardele*, replicile de duh țărănesc, folosirea fiecărui incident neprevăzut, exploatarea fiecărei contradicții, stereografia exagerării, nasurile postișe, tipologia tăiată cu toporul, burțile realizate cu o pernă sub cămașă. Teatrul popular, eliberat de sclavia unității stilistice, vorbește în realitate un limbaj de un stil cît se poate de sofisticat: de obicei, publicul plebeu nu întîmpină nici o greutate în acceptarea incongruențelor de cadență sau de vestimentație, în trecerea bruscă de la mim la dialog, de la realism la sugestie. Spectatorii populari urmăresc firul narațiunii, inconștienți de faptul că uneori se frînge un întreg eșafodaj normativ, ridicat în locuri necunoscute lor. Martin Esslin a scris că în închisoarea Saint Quentin unii ocnași, care vedeau pentru prima oară în viața lor o dramă, avînd în față *Așteptîndu-l pe Godot*, n-au avut nici o dificultate în a urmări ceea ce frecventatorilor obișnuiți ai sălilor de teatru li se părea de neînțeles.

Un pionier al mișcării de redescoperire a lui Shakespeare a fost William Poel. O dată, o actriță care lucrase cu Poel la o versiune a lui *Mult zgomot pentru nimic*, prezentată cu vreo cincizeci de ani în urmă pentru o singură seară într-o London Hall cam întunecoasă, mi-a povestit că în prima zi de repetiții, Poel a venit la teatru cu o servietă plină de tăieturi de ziar și de foi volante, de fotografii ciudate, de desene bizare, de imagini decupate din cotidiene și reviste. « Asta ești tu », zice Poel actriței, înmînîndu-i fotografia unei debutante la Royal Garden Party. Unui alt actor îi dădu imaginea unui cavaler în armură, altuia un portret de Gainsborough, altuia pur și simplu un joben. Cu toată simplitatea, regizorul nu făcea decît să exprime ideea pe care piesa i-o sugerase la prima lectură, într-un mod imediat, cum ar face un copil, iar nu ca un adult care încearcă să se documenteze asupra naționalității istoriografice cu privire la o anumită epocă. Prietena mea m-a asigurat că acea harababură *pre-pop—art* avea o omogenitate extraordinară. Sînt convins că era așa. Poel a fost un mare inovator și a înțeles perfect că coerența nu are nimic de-a face cu stilul shakespearean autentic. Odată, am pus eu însumi în scenă o

versiune a *Zadarnicelor chinuri ale iubirii*, în care am îmbrăcat personajul Constable Dull într-o uniformă de polițist victorian, deoarece acest nume îmi evocase pe loc imaginea tipică a *bobby*[1]-lui londonez.

Într-o altă ordine de motive, celelalte personaje purtau costume din secolul al XVIII-lea, à la Watteau, dar nimănui nu-i trecu prin cap să semnaleze anacronismul. Cu mulți ani în urmă, am asistat la o regie a *Scorpiei îmblînzite* unde toți actorii avuseseră mînă liberă în alegerea costumului, care, după opinia lor, se adapta mai bine la modul lor de a vedea respectivul personaj (îmi amintesc încă de un *cowboy* și de un grăsan care pleznea într-o uniformă de paj, strînsă pe corp); și totuși, acela mi s-a părut modul cel mai eficace de a realiza comedia, față de toate celelalte versiuni văzute în viața mea.

Desigur, mai ales « murdăria » e cea care dă tăiș primitivității; gunoiul și vulgaritatea sînt lucruri ale firii, obscenitatea e francă și, cu aceste elemente, spectacolul dobîndește un rol socialmente eliberator, întrucît teatrul popular e, prin constituția sa, antiautoritar, antitradițional, antipompos, antipretențios. E teatrul hărmălaiei, iar teatrul hărmălaiei e teatrul aplauzelor.

Să ne gîndim la cele două înspăimîntătoare măști care ne iscodesc din paginile atîtor cărți despre teatru: am învățat că, în Grecia antică, aceste măști reprezentau două elemente paritare, tragedia și comedia sau, cel puțin, ne sînt mereu înfățișate drept cele două părți egale ale unui întreg. Totuși, după ce a trecut epoca elenistă, s-a considerat ca « legitim » numai teatrul important, în timp ce Teatrul rudimentar (grosolan) a fost retrogradat pentru lipsă de seriozitate. Cu toate acestea, orice încercare de revitalizare a teatrului a trebuit să se îndrepte spre izvorul popular. Meyerhold avea țeluri foarte înalte; veneratul său maestru era Stanislavski, prieten îi era Cehov, dar la o adicătelea, Meyerhold a trebuit să recurgă la circ și la *music-hall*. Brecht avea rădăcini în *cabaret*; John Littlewood aruncă priviri interesate spre « luna-park »; Cocteau, Artaud, Vahtangov, cei mai improbabili tovarăși de drum, își părăsesc fumurile și se-ntorc la popor; iar Teatrul total nu e decît amestecul tuturor acestor ingrediente, Teatrul experimental iese mereu din sălile oficiale pentru a se adăposti în podurile caselor și în arene: *musicalul* american (în rarele ocazii cînd își menține promisiunile), iar nu opera lirică, e adevăratul loc de întîlnire al artelor americane. Broadwayului se adresează libretiștii, coregrafii și compozitorii. Un coregraf ca Jerome Robbins, exemplu tipic, se mută din teatrele pure și abstracte ale lui Balanchine și Martha Graham spre grosolănia *show*-ului popular. Dar cuvîntul « popular » nu ajunge să explice totul: « popular » ne amintește serbările țărănești și un popor vesel și lipsit de griji. Să nu uităm, însă, că tradiția populară e și batjocură, satiră feroce, caricatură grotescă. Această trăsătură se găsește în cel mai mare din teatrele grosolane, cel elisabetan, în timp ce în teatrul englez de azi, obscenitatea și truculența au devenit motorul unei redescoperiri. Suprarealismul e grosolan, Jarry e grosolan, Teatrul lui Spike Milligan, în care imaginația eliberată mulțumită anarhiei, zboară de colo pînă colo ca un liliac înnebunit, intrînd și ieșind din orice formă și stil cu putință, are toată grosolănia de pe lume. Milligan, Wood și alți cîțiva sînt panoul care indică drumul spre ceea ce ar putea să devină o viguroasă tradiție engleză.

Am văzut două versiuni ale lui *Ubu Roi* de Jarry, care pot să limpezească foarte bine diferența dintre o tradiție grosolană și o tradiție artistică. Televiziunea franceză ne-a oferit o regie a lui *Ubu* care a izbutit să îndeplinească, recurgînd la mijloace electronice, o măreață înfăptuire de virtuozitate. Regizorul a reușit, în mod strălucit, cu actori în carne și oase, să obțină impresia unor marionete în alb și negru:

[1] *Constable*, pe vremea lui Shakespeare, avea înțelesul de « jandarm », « paznic ». *Bob* sau *bobby* e porecla dată de londonezi polițiștilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ecranul fusese împărțit în dungi înguste, asemănătoare unor benzi ilustrate (*comics*). Mr. Ubu și M-me Ubu erau desenele lui Jarry magistral animate: erau cei doi Ubu *ad litteram*. Dar nu ei în spirit, iar telespectatorii n-au acceptat nici o clipă cruda realitate a povestirii: vedeau cum piruetează niște păpuși, se enervau, se plictiseau și, curînd după aceea, stingeau televizoarele. Și așa, această virulentă dramă de protest devenise un jeu d'ésprit pentru elite. Cam în aceeași perioadă la televiziunea germană a fost transmisă o versiune cehoslovacă a aceleeași opere. Regia ei neglija toate imaginile și toate indicațiile lui Jarry, născocind un propriu stil *pop art*, adus la zi, alcătuit pe deantregul din găleți cu gunoi, lături și străvechi paturi de fier: Mr. Ubu nu mai era un Humpty-Dumpty mascat, ci un încurcă-lume bălos și foarte ușor de recunoscut, în timp ce M-me Ubu era o tîrfuliță grațioasă și fermecătoare. Contextul social era cît se poate de clar. Încă de la prima încadratură a domnului Ubu sărind din pat numai în izmene, în timp ce o voce somnoroasă îl întreabă din așternut de ce nu e el Regele Poloniei, telespectatorii erau gata să creadă totul, gata să urmărească desfășurarea suprarealistă a narațiunii, tocmai pentru că acceptaseră această situație primitivă și aceste personaje primitive drept ceea ce erau.

Toate acestea se referă la necioplire, la grosolănie așa cum se prezintă ele în exterior, dar în ce constă intenția acestui tip de teatru? În primul rînd, scopul său e de a provoca, fără rușine, veselia și rîsul, potrivit celui pe care Tyrone Guthrie îl denumea «teatrul deliciului». Și orice teatru în stare cu adevărat să « facă deliciul » publicului își cîștigă dreptul la existență. Fără să fie desprins de munca serioasă, angajată și provocatoare, trebuie să existe și un pic de iresponsabilitate. Iresponsabilitatea ne-o poate da și teatrul comercial, teatrul bulevardier, dar acest tip de teatru e prea adesea flasc și monoton. Divertismentul are permanent nevoie de o reîncărcare electrică; divertismentul pentru divertisment nu e un lucru imposibil, dar rareori e de ajuns. Poate fi, de aceea, reîncărcat cu frivolitate: spiritul vesel și jucăuș poate servi drept curent optim, dar bateriile se cer mereu reîncărcate, trebuie găsite fără încetare chipuri noi, noi idei. O replică de duh nouă licărește și dispare și, la acest punct, revine replica veche. Piesa cea mai viguroasă își are rădăcinile în arhetipuri, în mitologie, în situațiile fundamentale și recurente și, de aceea, e inevitabil și adînc înfiptă în tradiție socială. Nu întotdeauna piesa de teatru izvorăște din fluxul principal al dezbaterii sociale. E ca și cum tradiții teatrale diferite se ramifică în mai multe direcții: pentru un timp, chiar dacă nu ne dăm seama că apa curge, fluviul continuă să alunece la vale, apoi însă, într-o zi nenorocoasă, pe neașteptate, seacă.

Nu există o normă fixă și sigură care să impună non cultivarea totală a efectelor și a superficialității ca scopuri în sine. De ce nu? Personal, sînt convins că a pune în scenă un *musical* e o formă teatrală mai complet delectabilă decît multe altele. A cultiva un abil joc de prestigiu poate da loc la mari delicii, dar impresia de prospețime e totul: alimentele în conserve își pierd gustul. Teatrul sacru are o formă de energie, cel brut are altele. Lipsa de gînduri și veselia sînt dispozitivele sale de alimentare, dar o excelentă alimentare e și ceea furnizată de însăși energia pe care o produc revolta și opunerea. Aceasta e o energie militantă: e energia mîniei și uneori energia urii. Energia creatoare care se află în spatele bogăției de invenție a versiunii *Zilelor Comunii* la Berliner Ensemble e aceeași energie care umple baricadele cu oameni; energia din *Arturo Ui* poate duce glonț la război. Nerăbdarea de a schimba societatea, de-a o confrunta cu eternele ei ipocrizii, reprezintă o foarte puternică centrală electrică. Figaro, Falstaff, Tartuffe se clatină și cad în rîsul publicului, iar scopul autorului e tocmai acela e a realiza o schimbare socială.

Printre numeroasele semnificații ale excelentei drame a lui John Arden, *Dosarul Sergentului Musgrave* se află și aceea de a demonstra cum prinde viață teatrul autentic. În piața tîrgului, stînd în picioare pe un podium improvizat, Musgrave se

adresează mulțimii încercînd să comunice, în modul cel mai convingător cu putință, propriul simț de groază în fața macabrei zădărnicii a războiului. Demonstrația ticluită de el seamănă cu o bucată genuină de teatru popular: mijloacele tehnice de care se servește sînt mitraliere, steaguri și un schelet în uniformă, înălțat deasupra capului. Dîndu-și seama că aceasta nu ajunge pentru a transmite pe deantregul însuflețitul său mesaj adresat mulțimii, disperata sa energie îl împinge să găsească un alt mijloc de expresie și, într-o străfulgerare inspirată, începe să bată ritmic din picioare, dezlănțuind astfel un dans sălbatic. Dansul sergentului Musgrave demonstrează cum e posibil ca, dintr-odată, nevoia violentă de a exterioriza o semnificație ajunge să dea viață unei forme imprevizibile și necontrolate.

Vedem aici dublul aspect al grosolanului: dacă sacrul e setea de invizibil prin întruchipări vizibile, grosolanul e și o lovitură de pumnal dinamică dată unui anumit ideal. Atît o formă de teatru, cît și cealaltă se hrănesc din aspirațiile profunde și autentice ale propriului public, atît una, cît și cealaltă se adapă la infinite izvoare de energie, de energii diferite; dar amîndouă sfîrșesc prin a delimita o anumită zonă, înăuntrul căreia anumite lucruri nu sînt admise. Dacă sacrul construiește o lume în care o rugăciune e mai reală decît un amplex, în Teatrul grosolan are loc contrariul. La acest punct așadar, amplexul devine real, iar rugăciunea nu poate să nu devină comică. În aparență, Teatrul brut nu are stil, nu are convenții, nu are limite, dar în practică are stil, convenții și limite. Ca și în viață, să îmbraci haine vechi poate începe ca sfidare și să se trasforme în poză, și grosolănia poate deveni scop în sine. Omul plin de semeție al teatrului popular poate să decadă atît de jalnic încît să împiedice propriul său material să-și ia zborul. Poate să ajungă pînă la negarea zborului ca posibilitate și a cerului ca loc nepotrivit vagabondajului. Faptul acesta ne duce la punctul în care Teatrul sacru și Teatrul brut își dezvăluie adevăratul antagonism care le opun unul altuia. Teatrul sacru se ocupă cu invizibilul iar acest invizibil cuprinde toate impulsurile ascunse ale omului. Teatrul grosolan se ocupă cu acțiunile oamenilor și, fiindcă e imediat și cu picioarele pe pămînt, fiindcă admite maliția și rîsul, grosolanul la îndemîna oricui apare ca mai bun decît sacrul impalbabil.

Nu e cu putință să înaintăm pe această cale fără să ne oprim o clipă asupra implicațiilor legate de cel mai influent și mai radical om de teatru din epoca noastră, Brecht. Nici o persoană care se ocupă serios de teatru nu poate ocoli poziția brechtiană. Brecht e figura-cheie a timpului nostru și întreaga operă teatrală de azi trebuie, la un moment dat, să ia ca punct de plecare sau ca punct de sosire, enunțurile și cuceririle sale. Ne putem referi direct la cuvîntul care, prin Brecht, a intrat să facă parte din vocabularul nostru: distanțare. Ca făuritor al acestui termen Brecht trebuie considerat din punct de vedere istoric. A început să activeze într-o perioadă cînd toate scenele germane erau dominate fie de naturalism, fie de marile masacre melodramatice ale teatrului total, menite să-l tîrască pe spectator în însuși fluviul emoțiilor sale, așa încît să-l facă să uite complet propria sa ființă. Picătura de viață care mai pîlpîia pe scenă era neutralizată de pasivitatea cerută publicului.

Pentru Brecht, un teatru necesar nu putea, nici măcar o clipă, să abată privirea de la societatea căruia îi era destinat. Nu exista un al patrulea perete între actori și public: singurul scop al actorului era să creeze o anume reacție într-un public pe care-l respecta total. Și tocmai din respect față de public, Brecht a introdus ideea de distanțare, deoarece distanțarea e o invitație la oprire: distanțarea curmă, întrerupe, dă ceva în vileag, silindu-ne să mai privim. Distanțarea e mai ales un apel la spectator, pentru ca acesta să se pună singur pe treabă, pentru a se responsabiliza tot mai mult, acceptînd ceea ce vede numai cu condiția să fie convins. În mod adult,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Brecht respinge conceptul romantic după care la teatru redevenim cu toții copii. Efectul distanțării și acela al *Happening*-ului sînt opuse: *Happening*-ul crează un șoc menit să înlăture toate barierele potrivnice rațiunii, în timp ce distanțarea crează un șoc care ne silește să transferăm în dramă partea cea mai bună a rațiunii. Distanțarea operează în diferite moduri și în registre diferite. O acțiune scenică firească ne poate apărea reală numai dacă e convingătoare, astfel ca s-o acceptăm pe moment, ca un adevăr obiectiv. O fată care a fost violată intră în scenă plîngînd și, dacă modul ei de a juca ne emoționează suficient, acceptăm automat concluzia implicită că ea e o victimă, o victimă nefericită. Să presupunem că o urmează un clown, maimuțărindu-i plînsul și să mai presupunem că acest clown, cu arta sa, reușește să ne facă să rîdem: din acest moment, farsa clownească ne distruge prima reacție. Și-atunci, ce se întîmplă cu toată simpatia noastră emoțională? Adevărul personajului feminin, valabilitatea poziției sale, sînt repuse în discuție de către clown și, în același timp, ne este descoperit și denunțat propriul nostru sentimentalism. Această succesiune de întîmplări, dacă e suficient de dusă pînă la capăt, ne poate confrunta dintr-odată și cu nesigurele și schimbătoarele noastre concepte de dreptate și nedreptate. Și toate acestea izvorăsc dintr-o precisă intenționalitate. Brecht era convins că teatrul, atunci cînd publicul acceptă « spre depozitare » elementele unei anumite situații, îndeplinea sarcina de a-și călăuzi proprii spectatori spre o mai justă interpretare a societății lor și, prin urmare, la deprinderea modurilor adecvate pentru a schimba acea societate.

Distanțarea poate funcționa prin antiteză, intrînd în domeniul parodiei, al imitării, al criticii, al întregii game a retoricii. E metoda pur teatrală a schimbului dialectic. Distanțarea e limbajul, astăzi la dispoziția noastră, care ni se prezintă la fel de bogat în posibilități ca versul liber în teatrul elisabetan: e instrumentul posibil al unui teatru dinamic într-o lume ce se transformă. Prin distanțare vom putea ajunge la cîteva din acele zone pe care Shakespeare reușea să le atingă slujindu-se de dispozitivele dinamice ale limbii și ale versificării. Distanțarea poate apărea foarte simplă, poate să se dezvăluie ca nimic mai mult decît o serie de trucuri mecanice. Primul dispozitiv de distanțare l-am văzut la un copil într-o biserică suedeză: punga milelor avea, la un capăt, o vergea cu care crîsnicul zgîndărea credincioșii ațipiți în timpul predicii. Brecht folosea panourile și reflectoarele sale la vedere din același scop; Joan Litwood își îmbrăca soldații ca pe niște *pierrots*: distanțarea are posibilități nelimitate. Își propune să străpungă mereu baloanele umflate ale jocului retoric: contrastul lui Chaplin între sentimentalism și calamitate e distanțare. S-ar putea întîmpla ca actorul care se lasă tîrît de rol să devină tot mai exagerat, tot mai banal emotiv, dar să reușească totuși să tragă publicul cu sine. În acest caz, dispozitivul de distanțare ne ține treji, în timp ce o parte din noi ar voi să se lase, fără condiții, în prada arpegiului emis de corzile sentimentului. Totuși, e greu să te interferezi cu reacțiile colective ale publicului. La sfîrșitul actului întîi din *Lear*, atunci cînd e orbit Gloucester, puneam să se aprindă luminile în sală înainte ca ultima acțiune sălbatică să se fi terminat, așa încît să constrîngem publicul să capete conștiința scenei, înainte de a se lăsa antrenat în aplauze automate. La Paris, cu *Vicarul*, am făcut totul pentru a împiedica aplauzele, deoarece mi se părea că recunoașterea talentului actorilor trebuie să treacă pe planul al doilea în fața unui document despre lagărele de concentrare. Nu mai puțin adevărat e că atît nenorocitul Gloucester, cît și respingătorul personaj al medicului de la Auschwitz părăseau scena în ropotul unor aplauze de aceeași intensitate.

Jean Genet poate să scrie în cel mai elocvent dintre limbaje, dar impresiile deconcertante ale dramelor sale sînt deseori provocate de invențiile vizuale prin care acest autor alătură elemente serioase și ridicole, magnifice și grotești. În teatrul

modern există puține lucruri atît de compacte și de vrăjite ca momentul culminant din prima parte a *Paravanelor*, cînd acțiunea scenică nu e decît un sgrafit al războiului, grosolan gravat pe ample suprafețe albe. Aici puterea concepției nu poate fi despărțită de multipla serie de dispozitive tehnice care devin expresia acestei puteri. *Negrii* de Genet își dobîndește înțelesul deplin atunci cînd există un viguros raport de schimb între public și actori. La Paris, în prezența unui public de intelectuali, drama a apărut ca o cozerie barocă și literară; la Londra, unde era imposibil de găsit un public căruia să-i pese de literatura franceză sau de negri, drama a rămas lipsită de semnificații; la New York, în superba regie a lui Gene Frankel, spectacolul a fost electrizant și vibrant. Mi s-a spus că vibrațiile se schimbau de la o seară la alta, potrivit cu proporția în sală, dintre spectatorii albi și spectatorii negri.

Un *Marat Sade* n-ar fi putut să existe niciodată înainte de Brecht: a fost conceput de Peter Weiss pe diferite planuri de distanțare. Evenimentele Revoluției Franceze nu pot fi acceptate *ad litteram*, deoarece sînt jucate de nebuni, iar acțiunile nebunilor, la rîndul lor, se deschid unei problematici ulterioare, deoarece regizorul lor e Marchizul de Sade, fără să mai punem la socoteală că întîmplările din 1780 sînt văzute simultan cu ochii din 1808 și din 1966, întrucît lumea care asistă la dramă reprezintă un public de la începutul secolului al XIX-lea, comprezent sieși în secolul al XX-lea. Toate aceste planuri încrucișate și suprapuse îngreunează referirea la orice moment, silindu-l pe fiecare spectator la activitate. La sfîrșitul reprezentației ospiciul se transformă într-o harababură: toți actorii improvizează, în culmea violenței, și pentru o clipă imaginea oferită pe scenă apare naturalistă și persuasivă. Ai senzația că nimic nu mai poate opri nebunia lumii. Și totuși, chiar în acest moment, în versiunea de la Royal Shakespeare Theatre, o secretară de scenă și-a făcut intrarea, a suflat într-o fluieriță și a pus capăt nebuniei. În gestul acesta se ascundea un truc scenic. O clipă înainte, situația era disperată: acum totul a luat sfîrșit și actorii prind să-și scoată perucile: desigur, n-a fost decît un spectacol! Ei așa, am început să aplaudăm. Pe neașteptate, însă, actorii s-au pus să răspundă la aplauzele noastre, aplaudînd în cheie ironică. Noi cei din public, am reacționat printr-o subită ostilitate față de actori ca indivizi și am încetat imediat să mai batem din palme. Am citat acest episod ca pe o tipică succesiune de distanțare, în care fiecare accident ne constrînge să ne redimensionăm poziția.

Se poate stabili un interesant raport între Brecht și Craig. Craig voia ca o umbră aluzivă să ia locul unei păduri pictate în întregime pe fundal, și voia așa numai și numai pentru că își dădea seama că informațiile inutile absorb atenția noastră *în dauna a ceva mai important*. Brecht și-a însușit această rigoare și și a aplicat-o nu numai scenografiei, ci și muncii însăși a actorului și atitudinii publicului. Dacă întrerupea emoțiile de prisos și dezvoltarea unor trăsături și sentimente ce se refereau doar la personaj, Brecht o făcea deoarece înțelegea că limpezimea temei sale era primejduită. Actorul altor teatre germane din epoca lui Brecht (ca și nu puțini actori englezi, astăzi) socotea că sarcina sa constă numai și numai în a-și prezenta propriul personaj, cît mai complet cu putință, pînă în cel mai mic ungher. Asta însemna că actorul își dedica întregul său spirit de observație și întreaga sa imaginație descoperirii de amănunte mereu noi, menite să se adauge portretului, la fel ca pictorul de societate, care dorește ca tabloul său să fie, pe cît posibil, asemănător și ușor de recunoscut. Nimeni nu spusese actorului că mai putea să existe și cu alt scop. Brecht a introdus ideea, simplă și devastatoare, că prin « complet » nu se înțelege cu necesitate « verosimil ». El a observat că fiecare actor trebuie să se pună în serviciul unei anumite acțiuni a dramei, dar că actorul dacă nu înțelege care e

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

adevărata acțiune a dramei, care îi e scopul (din punct de vedere al actorului și în legătură cu nevoile unei lumi exterioare ce se transformă), și de care parte se află el însuși în lupta ce împarte lumea, — nu va putea să știe cîtuși de puțin care îi e menirea. Dacă înțelege, însă, ce se vrea de la el, ce anume trebuie să facă, — actorul va ști să-și înțeleagă pe deplin propriul lor. Dacă actorul se vede pe sine în raport cu întreaga dramă, își dă seama nu numai că o caracterizare excesivă contravine adeseori exigențelor dramei însăși ci și că prea multe trăsături inutile riscă să se întoarcă, materialmente, împotriva sa, făcîndu-i jocul mai puțin convingător. Își va vedea, astfel, mai imparțial propriul personaj, îi va considera dintr-un punct de vedere diferit trăsăturile simpatice sau antipatice și, pînă la urmă, va lua alte hotărîri decît cele pe care le-ar fi luat crezînd că « identificarea » cu personajul înseamnă totul. Firește e o teorie ce riscă să-l încurce pe actor, care, dacă încearcă s-o concretizeze, naiv, înăbușind orice instinct, intelectualizîndu-se, se va îndrepta spre cel mai sigur dezastru. E o greșeală să credem că un actor poate să lucreze numai în lumina teoriei. Nimeni nu poate juca după coduri: oricît de stilizat sau schematic ar fi textul, actorul *trebuie* întotdeauna să creadă în viață scenică a bizarului animal pe care-l reprezintă. Cu toate acestea, actorul poate juca într-o mie de feluri deosebite și a compune un portret nu e singura soluție. Brecht n-a făcut decît să introducă ideea actorului inteligent capabil să judece valoarea propriei sale contribuții. Au fost și mai sînt încă mulți actori care se laudă că nu se pricep la politică și care socotesc talentul un turn de fildeș. Pentru Brecht un asemenea actor nu e demn să facă parte dintr-o societate de adulți: actorul care face parte dintr-o comunitate împreună cu teatrul său, trebuie să se simtă angajat în lumea exterioară nu mai puțin decît în propria sa meserie.

Cînd teoria e tradusă în cuvinte, se deschid porțile confuziei. Regiile brechtiene în opera lui Berliner Ensemble și întemeiate pe eseurile autorului, aveau economia lui Brecht, dar rareori aveau bogăția de gîndire și de sentimente a acestuia. În consecință, opera apare secătuită. Chiar și cel mai viu dintre teatre se transformă într-un Teatru « mortal » atunci cînd îl piere vlaga brută: iar Brecht e distrus de niște sclavi mortali. Cînd Brecht vorbea de necesitatea ca actorii să-și înțeleagă propria funcție, nu-și închipuia desigur că totul s-ar putea obține numai prin analize și discuții. Teatrul nu e o clasă de școală, iar regizorul care-l interpretează pe Brecht în mod pedagogic nu va reuși niciodată să însuflețească dramele brechtiene, după cum un pedant nu va reuși să le însuflețească pe cele shakespeariene. Calitatea muncii desfășurate la fiecare repetiție izvorăște pe deantregul din activitatea climatului de lucru, iar creativitatea nu poate fi dată prin explicații. Limbajul repetițiilor e ca viața însăși: se folosește de cuvinte, dar și de tăceri, stimulente, parodii, risete nefericiri, disperări, de franchețe și de subterfugiu, de activitate și de inerție, de limpezime și de haos. Brecht a luat act de toate acestea și în ultimii ani ai vieții, și-a uimit colaboratorii afirmînd că teatrul trebuie să fie *naif*. Cu acest cuvînt, însă, nu-și renega de loc opera întregii sale vieți, ci scotea în relief faptul că activitatea de a alcătui o dramă e prin ea însăși și o formă de reprezentare și că a asista la o dramă e tot una cu a juca: vorbea, surprinzător, de eleganță și de divertisment. Nu întîmplător, în multe limbi ale lumii, cuvîntul ce indică a reprezenta și a te juca, reprezentație și joc e unul și același.

În scrierile sale teoretice, Brecht separă realul de ireal, și sînt convins că acest fapt stă la originea unei colosale confuzii. În termeni semantici, subiectul se opune întotdeauna obiectului, iluzia e întodeauna despărțită de realitate. Din acest motiv, teatrul e silit să se mențină pe două poziții: una publică și alta privată, una oficială și alta oficioasă, una teoretică și cealaltă practică. Practica teatrală se bazează pe sentimentul profund pe care actorul îl încearcă pentru o viață intimă, dar în public teatrul reneagă această viață, deoarece într-un personaj viața intimă dobîndește oribila etichetă de « psihologică ». Într-o discuție însuflețită, acest termen de « psihologic » e foarte prețios: la fel ca « naturalist », poate fi folosit cu dispreț pentru a curma un anumit subiect sau pentru a marca un punct în propriul avantaj. Din păcate însă, duce și la o simplificare, punînd în contradicție limbajul acțiunii (limbaj aspru fulgerător, eficace) și limbajul psihologiei (freudian, lunecos, care scapă printre degete, obscur, imprecis). Astfel fiind văzute lucrurile firește că psihologia trebuie să se recunoască învinsă. Dar separația să fie oare adevărată? Totul e iluzie. Schimbul de impresii prin intermediul imaginilor e limbajul nostru de bază: în clipa în care un om exprimă o imagine, celălalt îl întîmpină cu toată încrederea. Asociația de imagini împărtășită de cei doi oameni e însuși limbajul, în timp ce, dacă asociația nu evocă nimic în cea de a doua persoană, nu se realizează clipa iluziilor împărtășite, nu există schimb. Ca situație narativă Brecht se folosea adeseori de întîmplarea cu omul care descrie un accident produs pe stradă. Să luăm deci acest exemplu, examinînd procesul de percepție ce se ascunde în el. Cînd cineva ne descrie un accident produs pe stradă, procesul psihic apare complicat: poate fi văzut mai curînd ca un *collage* tridimensional cu comentariu sonor, deoarece experimentăm simultan mai multe lucruri lipsite de o legătură comună. Il vedem pe cel care vorbește, îi auzim vocea, știm unde ne aflăm și, în același timp, percepem, suprapusă persoanei povestitorului, scena pe care acesta o descrie: vioiciunea și complexitatea acestei iluzii de moment depind de convingerea și abilitatea celui care povestește. Depind și de tipul celui ce povestește. Dacă e un tip cerebral, vreau să spun unul care-și are vitalitatea și promptitudinea mai ales în creier, — vom primi mai mult impresii de idei decît de senzații. Dacă, în schimb, e un tip emotiv lucrurile se schimbă, așa încît, fără efort din parte-i, el va reuși ușor să recreeze imaginea completă a accidentului, în timp ce noi o vom recepționa fără greutate. Oricum, povestitorul trimite în direcția noastră o rețea complexă de impresii, iar noi, de îndată ce le primim, le acordăm încredere, pierzîndu-ne astfel în ele, cel puțin temporar.

În orice gen de comunicare, iluziile se materializează și dispar. Teatrul brechtian e un bogat amestec de imagini care fac apel la încrederea noastră. Cînd Brecht vorbea cu dispreț despre iluzie, nu la aceasta se referea, ci la imaginea frumoasă menținută artificial în viață, la afirmația că supraviețuiește și după ce scopul căreia îi era destinată a fost atins, ca în cazul pădurii pictate pe fundal. Dar cînd Brecht afirma că în teatru e ceva care se cheamă iluzie, voia să spună că mai e și ceva care nu e iluzie. Iată, prin urmare, în ce mod iluzia se opune realității. Ar fi mai bine să opunem limpede iluzia moartă — iluziei vii, enunțul stătut — enunțului vital, forma fosilizată — umbrei în mișcare, tabloul înghețat — celui însuflețit. Ceea ce ni se întîmplă să vedem de cele mai multe ori, e un personaj înăuntrul unei rame, înconjurat de o ambianță interioară cu trei pereți: firește, aceasta e o iluzie, dar Brecht zice că ne uităm la ea într-o stare de credință acritică și anesteziată. Și totuși, dacă actorul stă în picioare pe scena goală, lîngă un afiș care ne amintește că ne aflăm la teatru, ca să folosim cuvintele lui Brecht, nu cădem pradă iluziei, ci privim în calitate de persoane adulte, cu ochii judecătorului. Această separație, de altfel, e mai tranșantă în teorie decît în practică.

Nu e posibil ca oricine asistă la o regie naturalistă a unei drame cehoviene sau la o tragedie grecească, redată după formele tradiționale, să fie gata să creadă că se află în Rusia sau în Teba antică. Și totuși e deajuns, în ambele cazuri, ca un actor eficace să joace un text eficace, pentru ca spectatorul să fie copleșit de iluzie, deși rămîne mereu conștient în fiece clipă că e la teatru. Nu e vorba, cu alte cuvinte, de a evita iluzia, deoarece totul e iluzie și, cel mult, unele lucruri apar mai iluzorii decît

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

altele. Numai iluzia dată cu mîna grea e aceea care nu ne mai convinge. Pe de altă parte, iluzia care se compune în străfulgerarea unor impresii rapid schimbătoare păstrează operei ceva din acuitatea imaginației. Această iluzie seamănă cu punctulețul negru care, împreună cu alte cîteva milioane compune imaginea mobilă pe ecranul televizorului: dăinuie doar o clipă, timpul necesar pentru a-și îndeplini funcția.

E ușor să cădem în greșeala de a-l considera pe Cehov un autor naturalist: ba chiar multe din cele mai fragile drame din ultima vreme, definite « racursiuri de viață trăită », se socotesc, cu plăcere, cehoviene. Dar Cehov nu s-a gîndit niciodată să creeze racursiuri de viață: era un chirurg care, cu o nesfîrșită gingășie și delicatețe, răpea vieții mii și mii de straturi foarte subțiri, pe care pe urmă le cultiva și le organiza într-o ordine rafinat înșelătoare, absolut artificială și lipsită de înțeles, în care o parte a amăgirii stătea în mimetizarea atît de perfectă a artificiului, încît ajungem să vedem, ca prin gaura cheii, ceea ce n-a existat niciodată. Fiecare pagină din *Trei surori* ne dă impresia vieții ce se deapănă ca banda unui magnetofon lăsat să funcționeze. Dacă examinăm cu atenție una din paginile acestea, ea ne apare construită prin intermediul unei serii de coincidențe nu mai puțin mărețe decît la Feydeau: vaza de flori care se răstoarnă, căruța pompierilor care trece la momentul potrivit, cuvîntul, întreruperea, muzica îndepărtată, intrarea, scena de bun rămas. Toate aceste elemente, puțin cîte puțin, aproape nesimțite, creează iluzia globală a unui tablou de viață trăită prin intermediul tocmai al limbajului iluziilor. Această succesiune de impresii echivalează cu o succesiune de distanțări: fiecare ruptură e o rafinată provocare, un apel la meditație.

Am vorbit mai înainte, de spectacolele jucate în Germania imediat după război. Într-un pod de casă din Hamburg am văzut o dată o adaptare scenică a romanului *Crimă și pedeapsă* și seara aceea va rămîne întipărită în amintirea mea ca una din cele mai răscolitoare experiențe teatrale din viața mea. Toate problemele unui stil teatral dispăruseră pur și simplu de nevoie: rămînea filonul principal autentic, esența unei arte izvorîte din actor, care, întorcîndu-și privirea asupra auditoriului, începe să povestească. Toate teatrele orașului fuseseră distruse de bombe, dar acolo, în podul acela, de îndată ce un actor așezat pe un scaun, aproape atingîndu-ne genunchii, începu să rostească liniștit « Ne aflăm în anul 18 . . . , un tînăr student, Roman Rodionovici Raskolnikov . . . », toți cei de față au fost prinși de vîrtejul teatrului viu.

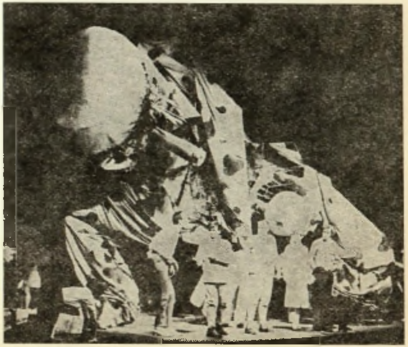
Prinși. Ce înseamnă asta? N-aș ști să spun. Știu doar că acele cuvinte și un ton de voce serios și catifelat s-au unit să creeze, într-un punct neprecizat al ambianței, o vrajă care ne-a copleșit pe toți. Eram ascultătorii, copii care aud basmul povestit înainte de culcare și, în același timp, adulți pe deplin conștienți de ceea ce se întîmplă în jurul lor. O clipă mai tîrziu, la o distanță de cîțiva centimetri, s-a auzit un scîrțîit, s-a deschis o ușă a podului și-a apărut actorul care-l întruchipa pe Raskolnikov: eram deja scufundați în dramă. La un moment dat, ușa păru evocarea totală a unui felinar, în clipa următoare, deveni pragul locuinței cămătăresei și, o secundă mai tîrziu, deveni coridorul ce ducea spre odaia din apartamentul bătrînei. Și totuși deoarece acestea nu erau decît impresii fragmentare, vii doar în momentul în care serveau, pentru a pieri în clipa următoare, noi, spectatorii, n-am uitat niciodată că sîntem îngrămădiți într-o încăpere înțesată spre a asculta o poveste. Povestitorul adăuga amănunte, explica și filozofa; personajele alunecau de la locul naturalist la monolog; un actor, încovoindu-și spinarea, trecea de la un personaj la altul; astfel, punct cu punct, pată cu pată, lovitură după lovitură, a fost recreat întregul univers complex al romanului dostoievskian.

Ce liberă e convenția unui roman, cît e de lesnicios raportul dintre romancier și cititor. Fundalurile pot fi evocate și făcute să dispară, trecerea de la lumea exterioară la lumea interioară e firească și continuă. Succesul experimentului hamburghez mi-a amintit cît de stîngaci grotesc, neadecvat și mizer poate să devină teatrul, și nu numai atunci cînd e nevoie de tehnicieni și aparate scîrțîitoare pentru a ne muta dintr-un loc în altul, ci și atunci cînd, cu un artificiu (muzica, jocuri de lumini, deplasarea practicabilelor), se încearcă explicarea trecerii din lumea acțiunii în lumea gîndirii.

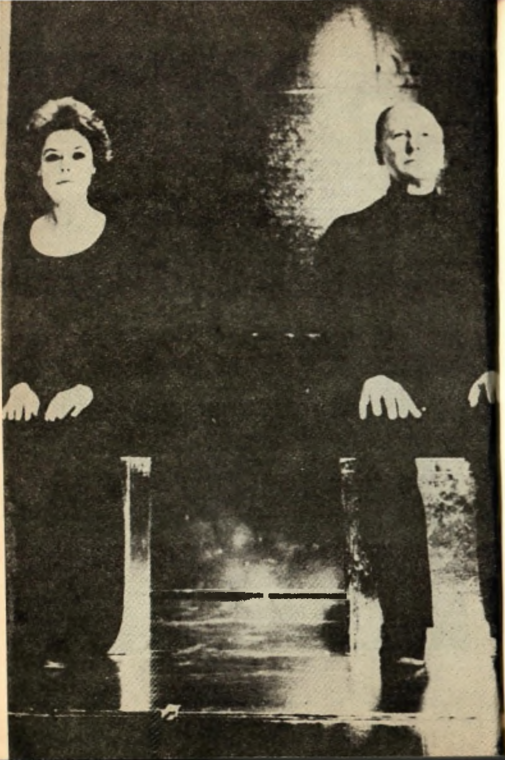
Godard a provocat complet, de unul singur, o revoluție în cinematograf, arătînd cît de relativă e realitatea unei scene fotografiate. De unde generații întregi de regizori cinematografici determinaseră evoluția legilor de continuitate și canoanele coerenței pentru a nu frînge realitatea unei acțiuni continue, — Godard a arătat că această realitate era o altă convenție falsă și retorică. Fotografiind o scenă și în același timp frîngîndu-i adevărul aparent, el a sfărîmat iluzia moartă, permițînd unui șuvoi de impresii contrarii să curgă liber. Godard a fost puternic influențat de Brecht.

În românește de FLORIAN POTRA

La paginile 254, 265 și 266: Scene din «US», spectacol creat de grupul teatral condus de Peter Brook



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



NICOLAE OPRIȚESCU

CORESPONDENȚĂ DIN PARIS

Întrevedere
cu
PETER BROOK

Poți să-ți ciulești cît vrei urechile, poți să deschizi ochii pînă ce n-ai să mai vezi nimic de atita încordare, degeaba notezi cu mina amorțită pînă la umăr, tot n-ai să înțelegi nimic din ce spune omul ăsta, roșcovan și gras, ca un cofetar în civil la care te-ai gîndit toată viața ta de pînă acum ca la un Dumnezeu.

PETER BROOK.

— . . . prin orice mijloace . . . Criticii au creat o magmă de confuzii. Pentru mine nu există nici o diferență între teatru și cinema. Așa că în cursul discuției am să numesc ambele arte: teatru. Pentru că teatrul vine mai întîi. Amîndouă au același scop: să dea posibilitate unui grup de oameni să trăiască în comun anumite lucruri care degajă o energie foarte puternică. Vorbesc și de actori și de public. Publicul, ca un tot, gîndește și reacționează întotdeauna în funcție de moment, de convingeri (preconcepții), de identificare, toate apar în timp, relativ cronologic. În clipa iluziei celei mai puternice eu mă străduiesc să creez în public posibilitatea apariției « momentului de luciditate ». Ca bază teoretică a cercetării mele îmi propun rapelul la sensul global care se obține practic prin tensiunea inadecvării dialectice a elementelor scenice care e adusă printr-un element de prospețime. În cinema lucrul acesta devine mult mai greu pentru că imaginea se impune realității propriuzise atît de puternic încît rapelul la context este aproape mort. « Adormirea » specifică pe care o produce cinematograful ascunde o limită reală care, pentru mine, este izvorul unei decepții permanente. Într-unul din ultimele mele filme, profund angajat politic, pe linia punerii continue la încercare a bazei dialectice,

◀ « Oedip » de Seneca, la teatrul « Old Vic » în regia lui Peter Brook, cu John Gielgud și Irene Worth

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

într-un moment foarte dramatic, în căutarea unui şoc menit să « trezească » publicul (orice mijloc e permis) am luat cîteva fotograme şi le-am zgîriat ca să dau impresia unor « banturi de proiecţionist ». Alteori, ca să fac publicul conştient de conţinutul unei scene bruiez sincronul. Intuitiv, alţi cineaşti folosesc ca element de tensiune aparatul de filmat sau o anumită stilizare a imaginii care oferă continuu cheia căutării unui sens mai adînc, inefabil; camera depăşeşte tot timpul limitele imaginii. Ceva asemănător cu « minunata senzaţie a trecutului » pe care ţi-o dă o carte în clipa în care o ţii în mînă, chiar înainte de a o deschide. Adevărata problemă nu e: filmez un sentiment sau filmez un gest, ci: ajung « prin asta » la ceea ce caut. Tot timpul trebuie să ai criterii în funcţie de care să-ţi faci alegerea. În teatru ca şi în cinema totul este alegere. Începînd cu distribuţia. Dar să demarăm pe baze concrete, în teatru nu se poate vorbi niciodată în abstract. Să luăm două situaţii extreme după părerea mea...

PETER BROOK. Vorbeşte franceza aşa cum numai un englez o poate face. Ca la academie. Şi în timpul ăsta răstoarnă o masă cu picioarele în sus în faţa a zece-doisprezece studenţi de la IDHEC — cuminţi, mult prea cuminţi — şi face din ea « o plută pe furtună în mijlocul oceanului »...

— ... la o extremă am recreat o acţiune simplă în care « actorul » se sprijină în întregime pe linia logică a unei activităţi cotidiene, pe ceva ce a făcut tot timpul în viaţă, îşi aduce realitatea sa proprie ca reflectare a realităţii scenice: interesul poate rezulta din diversele amănunte revelatoare, născute de incidentele de pe parcurs. La cealaltă extremă se află o situaţie puternică, neobişnuită, care permite uneori să se reveleze anumite lucruri *(Peter Brook nu le spune nici sentimente, nici senzaţii, nici idei, ci « anumite lucruri » — « certaines choses »)* care nu pot fi revelate într-o situaţie mai aproape de situaţiile obişnuite... Practic, la baza muncii unui regizor nu stă nici tehnica şi nici stilul, greutatea e să fii îndeajuns de deschis în faţa evenimentului, « să vezi. » Cele două extreme « didactice » pe care le-am ivit mai înainte lasă clar să se întrevadă criteriile alegerii actorilor. Neprofesionişti în primul caz, profesionişti în al doilea. Actorii profesionişti sînt cei care aşteaptă « ceva » de la ceea ce fac, lasă să apară în ei *certaines choses* şi le dau o mare intensitate în faţa aparatului. Am descoperit că pînă şi actorii cei mai instinctivi au sistemele lor intime *(aici intrăm în domeniul paramitologiei teatrale, cuvinte bizare, vrăjitorii etc.)*. Dar de la acest principiu pleacă intregul studiu psihologic de la «Actors' Studio»: comportarea individului într-o stare de destindere în sens freudian. Jocul cu o singură referinţă pentru a atinge treapta primă a realismului banal, apoi lărgirea treptată a ariei referinţelor, care este prin ea însăşi o cercetare a realităţii... Stanislavski, sigur că da... La început însă totul este să fii destins şi să ai multă răbdare în timpul unui lung moment.

Un lung moment. Peter Brook. Sigur că da, şi te convingi într-o clipă că toate filmele pe care le ştii pe dinafară cadru cu cadru nu ţi-au adus nimic. Ai pornit greşit şi totul e invers. O piramidă cu baza în sus care se sprijină cu vîrful în gol. Invers. Mîine vine Gislain Cloquet. Cloquet e operatorul lui Alain Resnais, al lui Louis Malle, al lui Robert Bresson. Acum e mîine, şi te-a convins că « scrierea e totul ». Dar n-ai înţeles nimic. Să ai răbdare... Să aştepţi un lung moment... în genunchi în faţa templului dragostei tale de mii de ori pierdute şi regăsite: CINEMA. Să ai răbdare... un lung moment... în genunchi. La sfîrşit ai să te ridici în picioare.

Despre LIVING THEATRE cu Julian Beck şi Judith Malina

Pentru început am să vă întreb ce reprezintă Living Theatre.

JULIAN BECK: Vedeţi, întrebarea dv. vine într-un moment dificil. Acum cîteva luni v-aş fi putut spune ce vrea şi ce realizează Livingul. Pe vremea aceea jucam în teatre şi încercam să împingem cît mai departe barierele comunicării, să dărîmăm zidurile şi să eliberăm gîndirea publicului, să-l facem să înţeleagă o lume în care toată lumea mănîncă pe săturate, în care nu există omucidere, în care spiritul este eliberat. Munca noastră s-a desfăşurat pînă acum în limitele culturii burgheze, ale teatrului burghez. De cîteva luni însă, poziţia noastră s-a schimbat, am hotărît să lucrăm înafara teatrelor. Există un număr enorm de oameni, proletariatul şi subproletariatul, cărora li se interzice cultura, care nu beneficiază de cunoştinţele noastre — cînd spun noastre nu mă refer neapărat la Living ci la o întreagă cultură. Ne interesează o nouă formă de teatru, noi moduri de exprimare şi tehnici noi ca să ne putem adresa direct celor care ne pregătesc hrana, ustensilele mecanice, care ne distribuie hainele şi toate cele necesare traiului. Asta va fi noua noastră muncă, ştim foarte puţin despre ea deocamdată. Judith şi cu mine lucrăm în teatru de peste 20 de ani, dar estetica noastră, ideile noastre au fost întotdeauna dirijate către intelectuali, către burghezi, către cei care vin la teatru, către cei care au privilegiul de a putea veni la teatru.

Aţi putea să-mi vorbiţi despre viaţa dv. teatrală? Cum aţi început? Cînd aţi debutat?

JUDITH MALINA: Un lucru ne-a fost clar încă pe vremea cînd eram studenţi. Nu doream să intrăm în lumea teatrului comercial care exista la vremea aceea în New York, în America şi care mai există încă şi acum.

Am încercat o experienţă care nu e foarte diferită de ceea ce făceam pînă acum, am căutat o formă de spectacol care să nu depindă de marile teatre şi nici de marile administraţii.

Am început să invităm la noi acasă, în sufragerie, cîte douăzeci de persoane în fiecare seară. Spectatorii stăteau pe perne, rezemaţi de pereţi. Pe vremea aceea ne preocupa poezia, uzarea unor forme vechi ale limbii, uzarea unor forme vechi ale poeziei.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

JULIAN BECK: Montam și piese scurte, într-un act. Jucam Brecht, Lorca; Lorca e de fapt poezie, dar el încarnează spiritul revoluționar, combinația dintre poezie și spiritul revoluționar e foarte prețioasă, pentru noi a fost foarte importantă. În acea perioadă însă acordam prea puțină atenție semnificațiilor economice și politice.

Cînd se întîmplau toate acestea?

JULIAN BECK: Prin 1950—1951

Și apoi?

JUDITH MALINA: Apoi am început să lucrăm într-un teatru mic — care a însemnat începutul a ceea ce este astăzi mișcarea Off-Broadway. Întîi ne interesa îndeosebi poezia și forma, apoi din ce în ce mai mult înțelesul, conținutul. Anii au trecut, lumea s-a schimbat, istoria s-a schimbat, ne-am schimbat și noi.

Am înțeles că arta trebuie să ia în considerare condițiile existente în lume, suferințele, războaiele, foametea, inegalitățile economice, că este găunoasă și lipsită de semnificație, dacă nu este, din ce în ce mai mult și din ce în ce mai direct, un îndemn spre schimbare.

Ani dearîndul am țintit să deșteptăm publicul interesat de teatrul intelectual, să depășim marginile teatrului și să intrăm în problemele vieții reale, în nevoile imediate ale lumii. În 1963 jucam în *The Brigg*, o piesă cu adînci accente critice la adresa militarismului în general, dar și cu aluzii directe la politica americană. Teatrul nostru a fost închis din ordinul guvernului Statelor Unite, am fost dați în judecată pentru evaziune fiscală, am făcut apel. În perioada aceea ne-am pierdut teatrul și am pornit într-un turneu european care a durat șapte ani.

Caravana noastră, formată din 30—40 oameni, a devenit o familie mare a cărei politică, muncă, artă se împletesc strîns cu viața zilnică.

Nu era nici o diferență între ceea ce jucam pe scenă și ceea ce vorbeam în hotel, între modul în care ne comportam în autobuzele care ne duceau din țară în țară, din oraș în oraș, și modul în care ne comportam pe scenă.

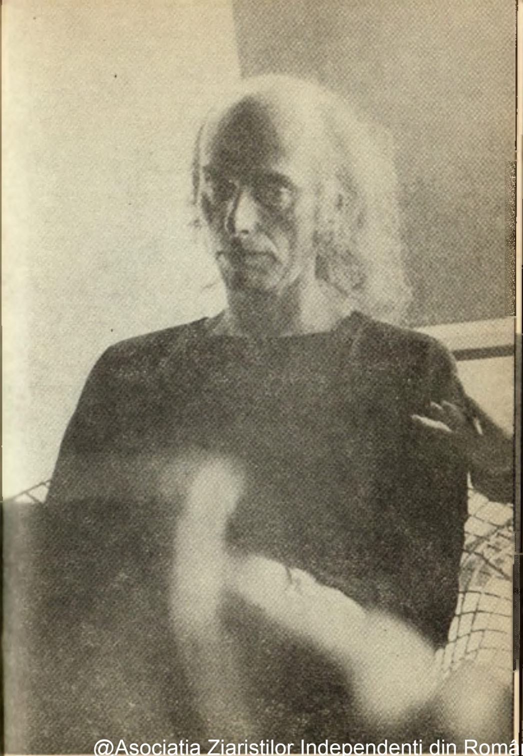
Tot atunci am început să lucrăm cu întreaga trupă la scrierea piesei, la montarea ei, hotăram împreună tema, ne fixam asupra metodelor tehnice.

Țineam să dărîmăm barierele între prezența fizică a actorului și ideea spirituală, între meditațiile politice și prezența spectatorilor, alături de actori, în aceeași cameră.

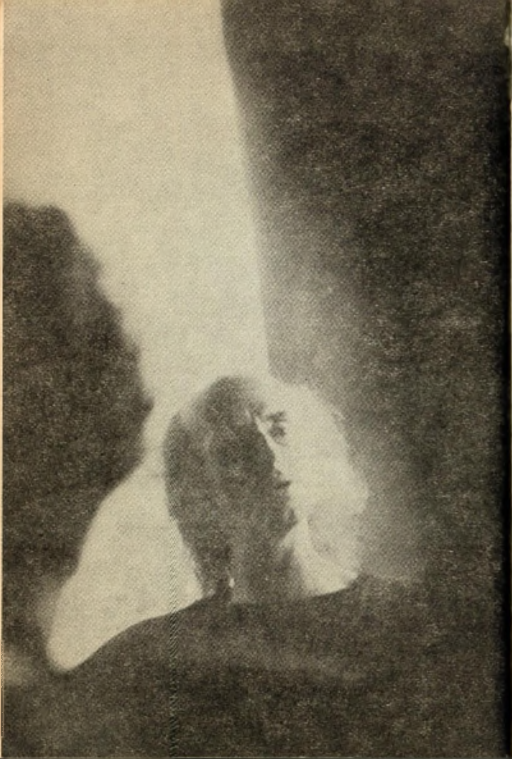
Izbutisem să dărîmăm unele bariere și să ne apropiem de o formă plină de semnificație. În *Paradise Now* relația cu publicul era foarte strînsă, publicul juca chiar în spectacol.

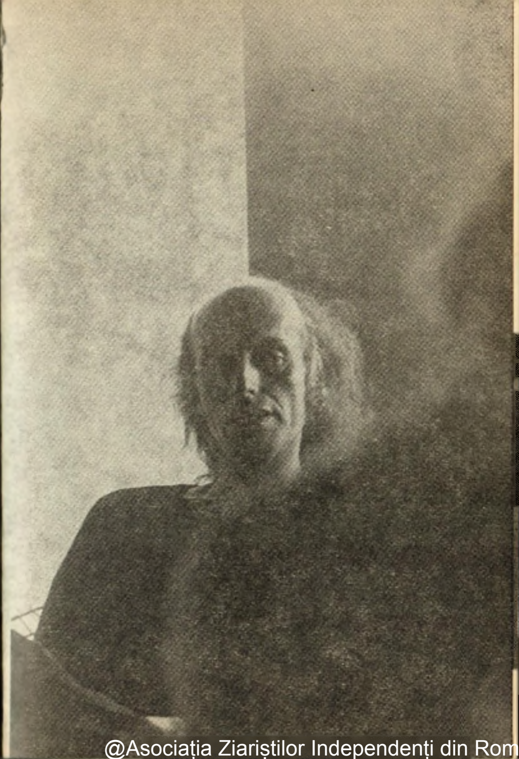
În acea perioadă rolul actorului ne părea a fi acela de a scoate publicul dintr-o stare pasivă de spectator al unor evenimente, și de a-l transforma într-un creator, de a-i scoate la lumină impulsurile creatoare.

Julian Beck: Actorul și spiritul — patru instantanee. ▶



@Asociația Ziariștilor Independenți din România





@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Deasemeni dezvoltam teoria că trebuie găsit un nou limbaj teatral, care să treacă dincolo de calitatea intelectuală a cuvintelor, care să apeleze direct la trup şi la sentimente.

Civilizaţia noastră este o civilizaţie de oameni reci, ne-am amputat sentimentele, ne-am intelectualizat pînă la un asemenea punct că nu mai simţim nimic. Pentru ce sîntem insensibili tolerăm suferinţa, permitem existenţa unei societăţi în care un om moare de foame la fiecare cîteva secunde, în care oamenii sînt exploataţi la fiecare nivel al existenţei şi în fiecare muncă, în care crima şi represiunea abundă.

Am vrea să reîncepem să simţim, noi credem că drumul spre sentiment trece prin senzaţia fizică, senzaţia pe care o ai aici în stomac — prin durere, prin suferinţă. Dacă am elibera sentimentele, oamenii n-ar mai putea suporta o societate bazată pe durere şi pe cruzime.

Cu cît ideile noastre vor avea o bază mai politică, mai economică, mai socială, cu atît se va schimba forma muncii noastre.

În acelaşi timp hrăneam impulsurile creatoare ale tuturor oamenilor din teatru — tehnicieni, actori, administratori, în cele din urmă ei şi-au depăşit condiţia de tehnician, actor, administrator — toată lumea era şi tehnician şi actor şi administrator şi munca oricăruia din noi era creatoare.

Mise-en-scena Antigonei se datoreşte impulsurilor creatoare a 35 de oameni. Au trecut ore şi ore, săptămîni şi luni de exerciţii şi discuţii la care a participat toată lumea.

Acum lucrăm într-un grup mai mic, mai strîns, încercăm să depăşim limitele teatrului comercial — teatrul nostru va fi un teatru al străzii, adresat celor care nu intră niciodată în teatru.

Aţi prezentat «Paradise Now» la Palatul Sporturilor din Berlin care are o capacitate de 7000 de locuri. Cîte reprezentaţii aţi dat?

J.B.: În Berlin am dat 3 reprezentaţii dintre care una la Palatul Sporturilor — am fi putut să mai dăm 3—4 şi ar fi fost plin de fiecare dată, dar hotărîsem să ne reorganizăm, părăseam acea formă de exprimare.

J.M.: *Paradise Now* a fost reprezentat de multe ori în America în săli enorme, cu mii de spectatori.

Puteţi să-mi citaţi cîteva cuvinte din ,Paradise'? Ştiu că începe cu cuvintele «Scoateţi-vă hainele».

J.M.: Începutul este deseori interpretat greşit, noi vorbim despre cinci prohibiţii — ele pot fi oricare. Societatea socoteşte trupul nostru ruşinos,... există frontiere artificiale care despart oamenii unii de alţii. Cînd spunem: «lumea nu-mi îngăduie să-mi scot hainele, lumea consideră trupul meu ruşinos, şi el nu e ruşinos», oamenii socotesc că li se spune «Scoateţi-vă hainele» şi le e teamă să audă asta. Nu dorim decît să învingem această structură socială care socoteşte toate lucrurile bune şi frumoase — rele şi păcătoase.

JULIAN BECK: Începutul piesei tratează prohibiţiile specifice impuse de lumea în care trăim: sîntem născuţi pe această planetă, în această lume şi totuşi sîntem împărţiţi în grupuri mici; oamenii nu sînt fraţi între ei, sînt alienaţi unii de alţii; nu ştim cum să terminăm cu războaiele; nu poţi trăi fără bani. Cînd vorbim despre aceste prohibiţii, simţim ţipătul durerii, al ultragiului în lume. Atunci spunem «Nu avem voie să ne scoatem hainele» şi ne scoatem toate hainele (respectînd limitele legale, părţile intime rămîn acoperite).

De multe ori publicul ne răspunde: «De ce nu vă scoateţi hainele?» Vor şi ei să depăşească acest punct, vor să fie liberi, însă trebuie să se elibereze singuri, atunci cînd vom învăţa să ne iubim unii pe alţii, să ne respectăm, atunci cînd vom ajunge la o adevărată inocenţă, atunci va fi posibil «să ne scoatem hainele». «Paradise Now» militează pentru o societate fără bani, fără state, fără armată, pentru o vreme cînd vom fi o planetă care munceşte ca să supravieţuiască. «Paradise Now» tinde ca de la început să stîrnească în public dorinţa de a depăşi prohibiţiile unei culturi a aristocraţiei, birocrată, militaristă, capitalistă, vîndută banului. Vrem şi cît mai curînd, Paradisul *Acum*, şi nu procesul laborios, disperat al ajungerii acolo...

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

KHAJURĀHO: basorelief din templul lui Lakşmana

Shiva dansînd. Templul Sārangapāni

TEA PREDA

Dansul și poezia arhetipurilor

Ceea ce surprinde spiritul europeanului, asistînd la un spectacol tradițional de dramă și dans indian (drama și dansul, în arta indiană, purced din același duh comun, care le-a acordat, pe vecie farmecul delicat și ambiguu al unei crengi cu flori de culori complementare) este, dincolo de întîlnirea cu o feerie mitologică în care zeitățile hinduse au grația stranie a unor imenși fluturi multicolori, agitîndu-și brațele-aripi într-un balet hieratic —, invitația la o trăire aparte, ce-ți solicită ființa pe două căi, aparent diametral opuse. O primă cale te îndeamnă, într-un fel, să-ți regăsești uitate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

țărmuri ale copilăriei, naive, vaste și poetice țărmuri unde miraculosul și firescul erau tot una, unde cu un singur gest ne era de ajuns să creem, jucîndu-ne, asemeni unor divinități a-tot-puternice, orice: păsări, cai, pomi, liniștea, bucuria, înminunarea, duhuri și ființe fantastice. Drama-balet hindusă este o feerie, o poveste cu peripeții nemaivăzute. Căci dansatorii-fluturi stropiți cu aur, fard și mătase, povestesc, în clinchetul clopoțeilor de argint, agățați ici și colo pe trupul lor ca pe nervurile delicate ale unor aripi, în sonoritățile cîntului de flaut, *veenă și maddalam*, minunate întîmplări din *Vede* și *Upanișade*, din *Ramayana* și *Mahâbhârata;* cum zeul *Krishna* o răpește, în trăsura lui de aur, pe frumoasa *Rukmini*, fiică de rege; cum *Gopiile*, duhurile din suita lui *Krishna*, cîntă măreția zeului lor ce l-a învins, cu farmecul dansului său divin, pe *Kaliya*, *Zeul-șarpe;* sau cum *Haruman*, *Zeul-maimuță*, se ia la întrecere în luptă cu *Lava* și *Kusa*, cei doi fii ai lui *Rama*.

Asistăm, vrăjiți, la desfășurarea unei drame-dans feerice, în care totul pare firesc și posibil, ca în universul copilăriei noastre.

Dar, curînd, această primă impresie este nevoită să cedeze locul unei impresii opuse, nu mai puțin puternice: intuim că aici firescul și posibilul nu ascultă de impulsuri naiv-exuberante sau capricios spontane, ci de modele ideale. Nu un gest oarecare creiază întîmplări, ființe și trăiri, nu un gest oarecare șterge cenușii hotare între vis și real, între abstract și concret, între spirit și materie. Intuim că interpreții vehiculează imagini-simbol, și perfecțiunea stilistică a limbajului plastic folosit, acea finisare, acea epură a contururilor hieratice, ne face să atribuim imaginilor-simbol vechimi imemoriale și forța unor canoane prestabilite.

Coborîm, de fapt, nu în cetatea copilăriei noastre de ieri, ci mult mai adînc, într-o cetate clădită cu mii și mii de ani în urmă și peste care timpul a îngrămădit străine și reci turnuri orgolioase, creneluri de cenușe și fum, artificiul, uitarea. Coborîm într-o cetate care aparține însăși copilăriei umanității, cînd zeii nu-și ascundeau chipul, cu tristețe, din calea oamenilor.

•

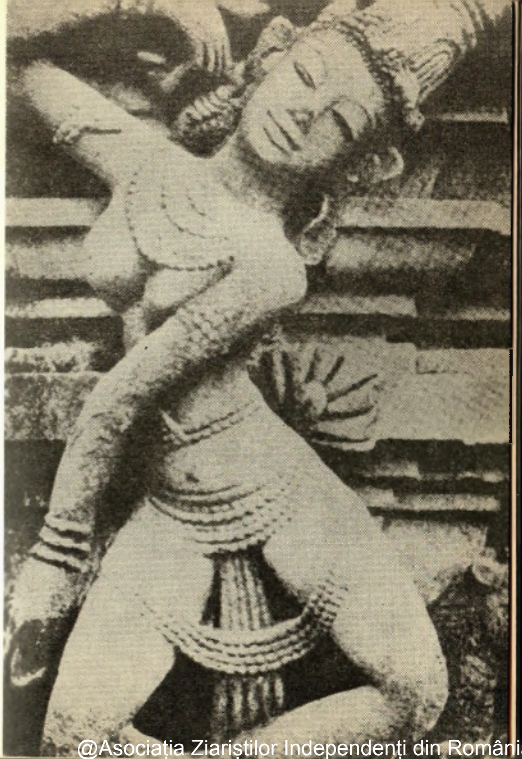
Scopul suprem al omului — în concepția hindusă — fiind contopirea sa cu Ființa Universală, cu Absolutul, iar întreaga sa activitate spirituală tinzînd spre acest scop suprem, arta nu este altceva decît un minunat mijloc de a realiza această contopire. De esență divină, arta destramă și alungă din preajma omului multiplele rătăciri și false aparențe *(maja)* ce-l năpădesc precum întunericul o lumină, liberîndu-i adevărata sa natură, propriul său eu în care se reflectă cel Infinit. Și astfel acest eu se poate cufunda, într-o desăvîrșită armonie, în unitatea întregului univers, în principiul primordial, în Increat, pentru că:

Nu era moarte, nici viață pe atunci
Nici apariția nopții sau zilei.
Făr-adieri, din propriu impuls respira acel Unul,
În afară de el nu mai era nimic altceva, nicăieri.

•

Dansatoarea, precum o statuie trezită din visare, învesmîntată în mătase verde ca jadul, oranj sau albastră ca marea, a întins într-un anumit fel mîna cu podul palmei vopsit în roșu, mai degrabă potirul unei flori decît degete; și gestul acesta singur, acompaniat de recitarea psalmodiată și de muzica instrumentiștilor așezați pe jos, într-un colț al scenei, gestul acesta tainic răspunzînd hieroglifelor colorate în spațiu de trupurile celorlalți dansatori, poate însemna: « norii, o pădure, sînul, noaptea,

BALI: Figură în dans ▶



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un rîu, lumina lunii, valurile mării, o zi ploioasă, bravura, o fîntînă puțin adîncă, o înălțime, un zid, un pitic, umbra unui copac, o oglindă, a porni pe un drum, a unge corpul, a face un jurămînt, a atinge, a mătura, a sta întins, a nega, a apăra, a nivela, a pălmui, a întinde. . . » Pentru noi un cod cifrat de aluzii și sugestii, un cod cifrat al gesturilor și al sunetelor pe care actorii și dansatorii hinduși îl mînuiesc cu precizia detașată a unor mecanisme; ca și cum, la un semn nevăzut, reliefurile de pe stîlpii din *Bharut* sau de pe pereții templelor din *Chola*, *Chidambaram*, *Halebid* sau *Belur* ar începe deodată să se miște după o logică geometrică proprie și imperturbabilă, asemeni figurinelor într-un ipotetic și perfect vechi ceas elvețian brusc convertit la cerul Indrei.

•

Povestea peripețiilor umane sau divine urmează în teatrul indian legi precise ce guvernează nu numai gestul și sunetul, dar și culoarea, pînă și coafura, fardul și podoabele. Regulile amănunțite cuprinse în *Nâtyaśâstra*, celebrul tratat asupra dansului, teatrului, poeziei, esteticei și retoricii, atribuit înțeleptului *Bhârata* (sec.III î.e.n.) — reguli urmate și astăzi — codifică de fapt în cele mai mult de 6000 de versuri ale sale, tradiții cu mult mai vechi. Iar tradițiile acestea venerabile coboară în timp pînă la mit, pînă la divinitate. Modelele divine sînt adevărate « prezențe » revelatorii, eterne punți de legătură între dumnezeire și om. Ele înseamnă în estetica tradițională indiană pivotul unic în jurul căruia se constitue, într-o imensă încrengătură ce nu uită niciodată centrul său de pornire, regulile fixe tehnice ale fiecărei arte în parte; ramificațiile lor cresc, se întrepătrund, par greu de urmărit dar atît artistul cît și spectatorul sînt conștienți de unitatea lor subiacentă. Estetica indiană este o fantastică « sumă » a rapelurilor celor mai subtile între mișcare, muzică, verb, volum și forme. Fiecărei note muzicale, de pildă, i se atribuie un anumit efect psihologic sau fizic, ea corespunde unei anumite culori, unei anumite stări de spirit, unui anumit metru în versuri, unei anumite zeități sau unui anumit centru subtil al corpului. Există o corespondență precisă, între note (cele șapte «membre» ale scării modale) și fiziologie (*Ri* este capul, *Ga* brațele, *Ma* toracele, *Dha* buzele etc.), între grupe de note, *raga* (ce au puterea « de a colora inimile oamenilor », cu nuanțe emoționale în funcție de ciclul zi-noapte) și modul de a intona un vers, o replică, de a contura în dans o mișcare, fie ea chiar imperceptibilă, cum ar fi cea a pleoapelor sau a colțurilor gurii. În sculptură, detalii anatomice, ca de pildă forma nărilor și a unghiilor, adîncimea ombilicului sau poziția degetelor de la picioare, sînt analizate și clasificate după criterii fixe, corespunzînd unor diferite stări emoționale sau spirituale; tehnica picturii cuprinde șase « membre », principii de bază, între care cel al co-vizibilității, al înțelegerii simultane a adevărului formei și a sugerării sale. Nimic mai de înțeles într-o atare concepție artistică, decît respectul acordat dansului. Pentru că dansul înseamnă înmănuncherea tuturor artelor la un loc; el oferă o viziune sublimă a ființei, întrupînd, prin spirit și materie totodată, sensul direct sau metaforic al verbului, geometria ideală a formei și volumelor, ritmica respirație a Creației, experiența empirică și cea transcendentală, dinamismul și contemplația, imaginea radioasă a divinei Frumuseți.

Dansul este un dar al zeilor. Zeul *Shiva*, simbolul cel mai cuprinzător al mitologiei hinduse, sursa oricărei activități, nu este numai marele Yoghin și ascetul rătăcitor al Himalaiei, ci în același timp și Prințul suprem al Dansului (*Natarâja*). Dansul lui etern simbolizează cele cinci activități care explică întregul proces cosmic, așa cum și l-au imaginat gînditorii indieni: evoluția, continuitatea, distrugerea, iluzia și iluminarea. *Nâtyaśâstra* consacră un întreg capitol tehnicii interpretării a o sută opt varietăți de dans create de *Shiva*, pe care zeul le-a transmis discipolului său, *Tandu*, și acesta, la rîndul său, autorului tratatului, înțeleptul *Bhârata*.

Există în estetica tradițională indiană o întreagă exegeză asupra stilului și nuanțelor formale ale acestor dansuri (cît și a altor dansuri,revelate oamenilor de zeii Pantheonului hindus), asupra sensului pe care zeii înșiși l-au acordat fiecăruia în parte, asupra împrejurărilor în care trebuiesc dansate. Venerabili înțelepți, « guru », le-au analizat de-a lungul timpului, cu ochiul atent al unor filozofi-geometri pătrunși de misiunea lor sacră. Pentru noi, o tulburătoare și inimaginabilă « scolastică » vehiculînd cu gesturi-dogme. Și șirul acestor erudiți nu s-a întrerupt nici pînă azi (tradiția în India, poate fi asemuită unui copac imens, cu rădăcini milenare, care și astăzi dă crengi și frunze); marii coregrafi și dansatori ce se consacră, în zilele noastre, păstrării purității vechilor dansuri, sînt la fel de pătrunși de misiunea lor sacră.

Prin dans, Spiritul Universal comunică omului marile adevăruri. « Pe cel pe care nici un semn nu-l poate descrie, dansul mistic ne face să-l cunoaștem » — se spune într-o veche culegere a imnurilor shivaiste.

Mitul lui *Shiva* este superb surprins în plastica tradițională hindusă: o stranie imagine picassiană de piatră sau bronz, un zeu-dansator din trupul căruia pornesc, rotindu-se, multiple brațe într-o mișcare perpetuă. Într-unul din brațe, o tamburină.

Aceiași stranie imagine o prezintă, multiplicată obsedant, pe scenă, mișcarea dansatorilor. Și dintr-odată, umila scenă, goală de inutile ornamente și decoruri (căci ce nevoie ai de ornamente și decoruri în imperiul sugestiei, al aluziei, al metaforei?) se metamorfozează într-un spațiu nelimitat, în care sălășluiește duhul zeului.

•

Credința, după *Védânta*, că universul, creațiunea, ar fi un joc divin (*lîlâ*), proiectează lumea întreagă la proporțiile unui teatru infinit («Astfel este și Creațiunea, după *Védânta*: un joc al Demiurgului. Și imaginea cea mai curentă pentru a-l defini pe Dumnezeu îl reprezintă drept Cel ce stă în culisele acestei drame misterioase care este viața ». *V. Raghavan*, « Estetica teatrului clasic indian »).

Dumnezeul hindus este « Cel ce stă în culisele acestei drame misterioase care este viața », sau Dansatorul suprem « al cărui dans cosmic ritmează nașterea și moartea lumilor ».

Dacă universul nu este altceva decît un joc al Demiurgului, un dans cosmic, el poate fi asemuit unei scene infinite, unui teatru care însă, fiind de natură divină, este abstras contingentului, istoricității. Un teatru în care întrebarea de ce? sau, de ce așa și nu altfel? —, în care noțiunile de întîmplător, indiferent sau absurd lipsesc cu desăvîrșire.Nimic din ce este divin nu este întîmplător,indiferent sau absurd — Universul este un joc divin — universul nu este întîmplător, indiferent sau absurd —, am putea spune noi, folosind cu aplicație cunoscute metode de gîndire logică. Dar n-am rezolva astfel nimic esențial, pentru că premizele acestui silogism nu au cîtuși de puțin pentru occidental o valoare absolută, o valoare de axiomă. Pe cînd în gîndirea și sensibilitatea hindusă, conceptul de echilibru divin, de armonie prestabilită (ce exclud implicit noțiunile de întîmplător, indiferent sau absurd) din care ființează întregul mecanism, întregul joc al universului și în care eul individual se poate regăsi și cufunda, înseamnă în același timp un punct de plecare și un punct terminus. Și între aceste două puncte, universul, ființele, precum un imens « teatru în teatru » shakespearian înfășurat în sunetele dulci ale *veenei*, în arome de santal și în mătase și care ar repeta la infinit, sub un cer mereu albastru, feerice variante ale aceluiași « Vis al unei nopți de vară ».

•

Răsfoiesc o minunată carte apărută la New Delhi — « Classical indian dance in litterature and the arts», de Kapila Vatsyayan — și ea îmi evocă, brusc, lumea feeriei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

spectacolului hindus, lume guvernată de legi atît de riguroase. Am avut privilegiul s-o cunosc pe autoarea cărții. Doctor în Arte Frumoase, profesoară la Universitatea din Delhi și Consilier cultural în Ministerul Educației din India, activă participantă la numeroase congrese internaționale, remarcabilă și elocventă conferențiară, în diverse țări ale globului, despre dansul și arta indiană, Kapila Vatsyayan nu este numai o distinsă erudită ci și o persoană de o civilitate fermecătoare; îmi amintesc silueta ei grațioasă de dansatoare, înfășurată într-un sari de culoarea tandră a castanei, purtînd o floare în părul negru încolăcit pe ceafă; îmi amintesc jocul delicat al mîinilor cu degete prelungi și încheietura brațului subțire, mîini ce știu să povestească. Îmi părea asemeni unei *devadasi* ce tocmai s-a desprins de pe o imemorială friză. Și precum o *devadasi* — dansatoare dedicată templului —, este și ea, nu mai puțin, o slujitoare a artei.

Urmărind laborioasele investigații ale studiului său asupra inter-relației dintre dans, literatură, muzică, pictură și sculptură, asupra principiului unic, spiritual ce le acordă viață și noblețe, înțelegi mai ușor de ce opera de artă tradițională indiană pare condusă (și este condusă) de o logică proprie și imperturbabilă, de ce spontaneitatea nu poate fi decît aparentă, de ce artistul și spectatorul (ca și devotul), nu sînt interesați de efemere stări subiective, de caducitatea experiențelor din lumea empirică.

Arta, ofrandă adusă Absolutului, vehiculează arhetipul divin. Și artistul, detașat de proprii emoții subiective, folosindu-l, contemplă Absolutul. Ca și devotul, ca și spectatorul inițiat. Arta hindusă nu are nevoie de dimensiunea tragicului, refuză să-l pună pe spectator în fața dilemelor, să-l agite, să-l neliniștească. Ceea ce urmărește artistul creator, interpretul și spectatorul, nu este emoția violentă, ciocnirea pasiunilor și caracterelor, frenezia trăirilor, confruntarea cu universul, cu abisurile sufletului omenesc, ci contemplarea Ființei Universale, realizarea perfectului echilibru lăuntric, a seninătății absolute, a beatitudinii.

Întreg eșafodajul, formidabil, de reguli ce guvernează de secole arta hindusă, converge către aflarea Nirvanei, a regatului Fericirii Absolute. Ca și cum o eternă și imuabilă « secțiune de aur » ar traversa totul, volumele și formele, gestul, sunetele și culoarea, spre a înălța, într-un imn solemn și senin, o ofrandă unică Absolutului.

•

Timpul, în teatrul hindus, este suspendat. Aceeași poetică a spațiului, traversat, ca de o lumină, de aceeași radioasă trinitate: muzică, dans, poezie. Aceleași modele divine, după aceleași legi, caută să ni le redea astăzi actorii-dansatori indieni, așa cum le vor fi redat ieri, cu sute de ani, cu mii de ani în urmă, în temple, lăcașe ale zeilor; sau în luxuriante săli de ceremonie ale palatelor; sau în aer liber, cu improvizate tribune princiare sculptate în lemn, acoperite cu mătăsuri, jur-împrejur cu cercul viu și policrom al nenumăratelor slugi și al elefanților purtînd strălucitoare baldachine; sau, pur și simplu, la îndemîna tuturor, undeva prin apropierea templelor, cu prilejul vreunei sărbători, avînd drept unic decor bolta desăvîrșit princiară a cerului înstelat.

S-ar putea spune că, întrezărind cîndva imaginile divine, privirea fericit-uimită a muritorului, nemaiputîndu-se desprinde de ele, a vrut iarăși și iarăși să le contemple, cufundîndu-se în ele; ochiul său lăuntric a suspendat timpul.

Teatrul-dans tradițional indian nu este un simplu dialog al efemerului cu efemerul, al omului cu omul. El este un dialog al Ființei Universale cu omul. El devine

Aihole: Gandharva zburînd. Templul Durgă ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

astfel un ritual solemn în care ființa regăsește, dincolo de multiplicitatea trăirilor sale pămîntene, a pornirilor sale împrăștiate și confuze, a itinerariilor unor gînduri vagi și schimbătoare, dincolo de cortegiul veșnic capricios și înșelător al aparențelor, Absolutul.

•

Antonin Artaud, pentru care descoperirea teatrului din Bali a însemnat o revelație (cu cele mai adînci consecințe ulterioare pentru o nouă estetică a «teatrului total» european), vorbea despre necesitatea antrenării gîndirii către zone profunde, despre acea *metafizică în activitate* pe care n-ar putea s-o realizeze decît un teatru ce ar folosi, ca și teatrul oriental, limbajul complex al semnelor, gesturilor, atitudinilor și sonorităților, « acel limbaj ce dezvăluie toate consecințele sale fizice și poetice pe toate planurile conștiinței și în toate sensurile ». Avea nostalgia unei *alchimii mentale*, capabile de a reda o stare de spirit printr-un gest, « gestul sec, despuiat, linear pe care l-ar fi putut avea toate actele noastre dacă ar fi tins spre absolut ».

Olivier Messiaen, descoperind un vechi tratat indian, *Samgîtaratnākara* («Oceanul muzicii»), conținînd o sută douăzeci de *tālas* (ritmuri indiene), tratat scris în secolul al XIII-lea de *Cārngadeva*, are revelația unei muzici de un rafinament și de o subtilitate uluitoare. Și întreaga sa muzică, cu adînca sa influență asupra muzicii contemporane occidentale, resimte mirajul unei metafizici ce tinde să-l apropie pe om de supreme adevăruri uitate.

În mari centre universitare din America se studiază astăzi metodic principiile de bază ale gîndirii muzicale hinduse, *sitar*-ul este unul din instrumentele preferate în orchestrele de jazz, iar concertele de muzică tradițională indiană entuziasmează un tineret ce caută, dincolo de zeii moderni ai abstracției matematice, zeii de lumină ai trăirilor transcendente.

« Dansul este un ritual » — repetă, obsesiv, Béjart, acest ultra modern coregraf al Europei zilelor noastre, acest ciudat și neliniștit profet bîntuit de viziuni baroce, fascinat deopotrivă de țipătul frenetic al materiei și de abia auzitele tăceri ale neființei, de frumusețea triumfătoare a trupului și tainice nostalgii metafizice. Nimic mai firesc decît tendința sa de a inocula limpezimii carteziene a baletului clasic european și nervozității unei coregrafii occidentale moderne, tainica emblemă hieratică a mișcării extrem-orientale. Iar India îl fascinează. Vrînd să redea dansului întreaga sa demnitate, întreaga sa semnificație spirituală primordială, față de care « noțiunile carne-spirit devin fără rost și inconsistente, pentru că ceea ce este în cauză este această unitate indivizibilă care se numește Om », Béjart re-descoperă uluitoarea forță de comunicare a trupului, splendida sinceritate, nepervertită prin verb, a trupului, și, prin el, prin acest trup sfîșiat de contrarii și înnobilat de franchețe, re-descoperă Absolutul. Dar Absolutul intuit de occidentalul Béjart nu înseamnă dizolvarea în nimicnicie, în neant; el nu-l întrevede în cîntecul de lebădă, din ce în ce mai stins, din ce în ce mai transparent, al ființei, ci dimpotrivă, în intensitate, în fulgerarea de

o clipă țîșnită din confruntarea omului cu universul, din încleștarea și paroxismul stărilor limită. *Aici și acum*. « Fiecare epocă trebuie să-și creeze ritualurile sale »; « eu sînt un coregraf muritor, de astăzi, care iubește epoca sa și se dezinteresează atît de trecut cît și de viitorul îndepărtat »; « dansul este un rit și o sărbătoare a clipei ». Veșnicia, Béjart o caută în trăirea intensă, în om, materie și spirit totodată, amîndouă deopotrivă divine. Și cuvintele acestea din *Vivekananda*, pe care el le iubește, îi traduc setea de a crede în om, dorința de a-l învesti pe om cu supreme atribute de noblețe; « Nu uitați niciodată gloria naturii umane ! Sîntem cel mai mare Zeu. Crist și Budha nu sînt decît valuri pe Oceanul fără de sfîrșit, care Sînt Eu ».

Există în *Messă pentru timpul prezent*, fascinant spectacol-total în care Béjart alternează texte budhiste cu versete din Cîntarea Cîntărilor, ritmuri moderne de orchestră în delir cu cîntece funebre japoneze, mișcări dezlănțuite cu lente tropisme orientale, trăiri suave cu irumperi grotești, agitația febrilă cu rugăciunea adînc cufundată în sine —, un mister indefinit, o tulburătoare putere de incantare ce proiectează baletul la dimensiunile unui rit. Există în această *Messă* o ciudată aglomerare de concururi contrastante, de rapeluri neașteptate, de trăiri paroxistice pe registrele cele mai diverse, de țipăt și tăcere, de frenezie și reculegere, de spaime și certitudini, de chei psihologice subtil și delicat racordabile; și, la un moment dat, pe un text psalmodiind despre apariția și dispariția trupului, dansatorii, calmi, la bară, alungă cu un zvîcnet rapid al piciorului întregul tumult fantast de trăiri al căror eroi au fost. Este lepădarea de *maja*, aglomerarea pestriță și perisabilă a acțiunilor, imaginilor și cuvintelor omenești, cortegiul nestatornic și înșelător al aparențelor?

Sau, mai degrabă, semnalul de pornire într-o nouă aventură spirituală umană, sublima aventură umană, mereu întreruptă, mereu reîncepută, niciodată sfîrșită?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ERICH SEGAL

LOVE STORY

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ Grafică de Robert Indiana

Pentru Sylvia Herscher și John Flaxman

. . . namque . . . solebatis
*Meas esse aliquid putare nugas**

1

Ce-ar fi de spus în legătură cu o fată de douăzeci și cinci de ani care a murit?

Că era frumoasă. Și inteligentă. Că-i plăcea Mozart și Bach. Și The Beatles. Și eu. Într-o zi, cînd mă înnebunise mai mult ca de obicei cu aceste preferințe ale ei, am întrebat-o care era în definitiv ordinea. Mi-a răspuns cu un surîs: « Alfabetică ». Zîmbeam și eu pe atunci. Dacă stau să mă întreb nu știu dacă în ordinea ei « alfabetică » ținea cont de numele sau de prenumele meu: în primul caz, aș fi venit după Mozart; în al doilea, undeva între Bach și Beatles. Oricum, nu eram cel dintîi, ceea ce, dintr-un motiv stupid, mă cam scotea din sărite: fusesem deprins de mic cu ideea că trebuie să fiu totdeauna primul în toate. Moștenire de familie, dacă puteți pricepe una ca asta.

În semestrul întîi al ultimului an de colegiu, luasem obiceiul să frecventez sala de lectură a bibliotecii Radcliffe. Și nu doar așa ca să mă aflu în treabă; recunosc că nu mă omoram cine știe ce cu studiul, și că-mi plăcea destul de mult să-mi plimb privirile peste tot în jur. Dar sala de la colegiul Radcliffe era liniștită, nu mă știa nici dracu, iar cărțile de care aveam nevoie erau mult mai puțin solicitate. Într-o zi, — nărav endemic la Harvard, în ajunul nu știu cărui examen de istorie, nu catadicsisem încă să consult nici măcar primul titlu de pe lista bibliografiei obligatorii. M-am îndreptat așadar foarte țanțoș spre biroul custodelui cu gîndul la un anume tom în care îmi puneam toată speranța ca să mă scoată din încurcă-

* . . . *Căci ale mele mici nimicuri le socoteați de preț* . . . Parafrază la Catullus, Carmina I, 1 (. . . *namque . . . solebas meas esse aliquid putare nugas*).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tură a doua zi. Erau de serviciu două puștoaice. Prima, o lungană nesemnificativă, gen campioană de tenis, cealaltă, o ochelaristă gen șoricel. Am optat pentru cea din urmă.

— Aveți *Amurgul Evului Mediu?*

Mă seceră scurt dintr-o privire.

— N-aveți propria dumneavoastră sală de lectură? veni prompt răspunsul.

— Uite, știi ce, Harvard-ul are acces la Radcliffe.

— Nu-i vorba de acces, Preppie.[1] E vorba de etică. Vă lăfăiți acolo în cinci milioane de volume. N-avem aici decît un fond nenorocit de cîteva mii de cărți.

Dumnezeule, făcea pe nebuna! Puștoaica își închipuia că dacă proporția Radcliffe-Harvard era de cinci la unu, fetele de acolo trebuie să fie și de cinci ori mai deștepte. Deobicei puneam urgent capac oricărui asemenea specimen, dar iată că în cazul de față eram mort-copt dacă nu reușeam să pun totuși mîna pe blestemata cărțulie.

— Te rog frumos: ce-ar fi să lăsăm șmecheriile astea; am realmente nevoie de carte, vorbesc foarte serios.

— Ce-ar fi dacă ți-ai măsura cuvintele, Preppie?

— Și de unde, mă rog, poți fi atît de sigură dacă am dat sau nu pe la *Prep School?*

— Pari stupid și pari fecior de bani gata, spuse ea luîndu-și de pe nas ochelarii.

— Te-nșeli, am sărit eu revoltat. Realitatea e că sînt și inteligent și lefter.

— Oh, nu Preppie: eu sînt inteligentă și lefteră.

Acum mă privea drept în ochi. Avea ochi căprui. OK, să admitem că semănam leit cu un fecior de bani gata; nu puteam însă tolera ca o puștoaică de la Radcliffe, chiar cu ochii frumoși, să mă insulte făcîndu-mă « stupid ».

— Și mă rog, de unde pînă unde ești așa de a dracului, vrei să fii bună să-mi explici?

— Nu m-aș lăsa invitată de un tip ca tine la o cafea, fu răspunsul ei.

— Numai că nu te-aș invita.

— Aici se vede cît ești de stupid, mi-a spus ea.

Să vă explic acum de ce am invitat-o la o cafea. Capitulînd din viclenie în ceasul al doisprezecelea — pretinzînd adică brusc că țineam totuși neapărat s-o invit — am obținut cartea. Și cum fata era de serviciu pînă la ora închiderii, am tras cît am putut de timp, spicuind un buchet ales de expresii

[1] Apelativ american ușor ironic, desemnînd pe ton glumeț pe absolvenții așa numitelor preparatory schools (prep schools) frecventate în general de viitori studenți cu dare de mînă. (n.r.)

pline de miez, aplicabile la fluctuațiile puterii monarhice din Europa la finele secolului al XI-lea. Am primit A minus la examenul de a doua zi, calificativ care coincidea de altfel cu cel acordat de mine însumi picioarelor lui Jenny, în clipa cînd, în ajun, o văzusem ridicîndu-se de la catedră. Aș minți dacă v-aș spune că și rochia cu care era îmbrăcată a luat atunci aceeași notă; după gustul meu era puțin « province ». În mod special mi-a displăcut chestia aceea indiană pe care o purta atîrnată în chip de poșetă. Din fericire n-am zis nimic, căci după cum aveam să aflu foarte curînd, modelul era concepție proprie.

Ne-am dus la bufetul « Lilliput », o bombă de prin apropiere care, în pofida numelui, e călcată și de clienți de statură obișnuită. Am comandat două cafele și un profiterol cu stafide (pentru ea).

— Mă numesc Jennifer Cavilleri, se prezentă puștoaica, — de origină italiană. Ca și cînd n-aș fi avut de unde să-mi dau seama. — Studentă la conservator, adăugă ea.

— Mă numesc Oliver, am spus eu.

— Numele mic, sau numele de familie?

— Numele mic, am răspuns eu; și am precizat imediat că numele meu întreg (sau aproape întreg) e Oliver Barrett.

— Oh, Barrett: ca Elizabeth Barrett Browning?

— Da, am răspuns; dar nici o legătură.

A urmat o mică pauză în care am mulțumit în gînd pentru faptul că nu-mi adresase penibila întrebare cu care eram obișnuit: « Barrett, ca sala? » Asta era steaua mea din frunte de cal breaz: eram într-adevăr rudă cu individul care fundase Barrett Hall, o urîțenie de monument cît toate zilele, construit la Harvard Yard pe banii și întru gloria unei vechi tradiții « harvardiste » de familie.

După care, puștoaica a amuțit. Nici nu-mi venea să cred: să fi intrat așa rapid în criză de conversație? Sau poate i-am tăiat macaroana cînd i-am spus că nu-s rudă cu poeta? Ei, drăcie! Stătea acum înfiptă înaintea mea și mă privea cu o jumătate de zîmbet. Ca să nu stau degeaba, am început să-i fac evidența caietelor. Avea un scris curios, — caractere mici și colțoase, fără nici o majusculă (cine și-o fi închipuind că era: e.e. cummings?!) Cît despre materii, erau unele cursuri durere; de pildă: *Lit. comp.* 105, *Muzică* 150, *Muzică* 201 . . .

— *Muzică* 201? Dacă nu mă înșel e un curs superior, nu?

Făcu aprobator din cap: nu era din cale-afară de pricepută ca să-și mascheze mîndria.

— Da. Polifonia Renașterii.

— Adică cum: polifonie?

— Nimic de-a face cu sexul, Preppie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cum naiba să-nghit asta mai departe? Ce, puştoaica nu citea *The Crimson?*[1] Habar n-avea cine sînt?

— Fii atentă, ştii cine sînt eu?

— Mda, făcu ea strîmbînd uşor din nas a dispreţ. Tipul cu Barrett Hall. Habar n-avea cine sînt.

— Nu-s «tipul cu Barrett Hall», am tăgăduit eu pe ton ambiguu; din întîmplare propriul meu străbunic a dăruit însă clădirea universităţii.

— Ca nu cumva odrasla sa de strănepot să rămînă pe dinafară.

Asta era prea de tot.

— Ascultă, Jenny, dacă tot eşti atît de convinsă că sînt un fraier, poţi să-mi spui de ce-ai ţinut cu tot dinadisul să mă faci să te invit aici?

M-a privit drept în ochi şi mi-a zîmbit.

— Îmi placi, mi-a spus.

Măcar în parte, capacitatea de a cuceri victorii strălucite constă şi din capacitatea — la nevoie — de a suferi înfrîngeri. Nu-i nici un paradox aici. O tipică trăsătură Harvard este capacitatea transformării înfrîngerilor în victorii.

... Fireşte, triumful, chiar la limită, e de preferat. Conducînd-o înapoi pe Jenny către casă — stătea la cămin — nu renunţasem cîtuşi de puţin la ideea de a repurta asupra acestei obrăznicături, crescută la Radcliffe College, victoria finală.

— Vreau să-ţi spun că vineri e meciul de hochei cu Dartmouth.

— Nu mai spune?

— Mi-ar face plăcere să vii şi tu.

Mi-a răspuns cu tipicul respect faţă de sport obişnuit la Radcliffe:

— Nu văd pentru ce mi-aş pierde timpul cu asemenea tîmpenie.

I-am răspuns foarte simplu:

— Pentru că joc eu.

A urmat o scurtă tăcere. Fulguia. Mi se părea că aud aşternerea zăpezii.

— De partea cui? m-a întrebat ea.

2

Oliver Barrett IV
Ipswich Massachussetts
Vîrsta: 20 ani
Ştiinţe sociale
Reprezentativa colegiului: 1961, 1962, 1963
Selecţionata universitară: 1962, 1963
Se pregăteşte să urmeze cariera juridică.

Senior
Philips Exeter
1 m. 78, 83 kg.

[1] Gazetă sportivă.

În clipa asta Jenny trebuie să fi luat cunoştinţă de datele mele biografice din program. În trei rînduri îl pisasem pe Vic Claman, antrenorul, să se asigure dacă puştoaica şi-a primit ţidula.

— « *Pentru numele lui Dumnezeu, Barrett, parcă ai fi la prima întîlnire* ».

— « *Gura, Vic, că-ţi mut fălcile din loc.* »

În timp ce ne făceam încălzirea m-am ferit să fac cel mai mic semn în direcţia ei (ce stîngăcie !), mai mult, nu i-am aruncat nici măcar o singură privire. Cred totuşi că *impresia* ei era că-i arunc priviri pe furiş. Vreau să spun că nu-mi explic altfel de ce şi-a scos ochelarii în timpul imnului: doar nu ca să dea onorul.

Pe la mijlocul celei de-a doua reprize, începusem să presăm; scorul era 0—0. Davey Johnston şi cu mine fuseserăm la un pas să le ciuruim plasa. Sezisînd pericolul, Dartmouth, adică odioasele brute « verzi », începură să joace murdar. Ne-ar fi putut rupe două-trei picioare pînă să-i articulăm cum meritau. Suporterii se şi porniseră să huiduiască reclamînd răzbunare. La hochei din două una: dacă nu marchezi, răzbunarea înseamnă literalmente sînge. Dintr-un fel de « noblesse oblige » eram necruţător în orice alternativă.

Centrul lor, Al Redding, se aruncă la atac trecînd peste linia noastră de demarcaţie; intru în el, îl deposedez de puc şi trec la contraatac în jumătatea lor de teren. Suporterii urlau. Davey Johnston era pe stînga, dar mi-am zis: driblez pînă la capăt; portarul lor era un fricos şi jumătate; îl băgasem eu o dată bine în sperieţi, pe vremea cînd juca la Deerfield. Dar n-apuc să şutez, că apărarea lor tăbărîse pe mine: a trebuit să lunec în dribling prin jur, să nu scap pucul din crosă. Se făcuse o hărmălaie de trei la trei şi dam unii şi alţii ca chiorii. În asemenea situaţii, politica mea era de a pocni fără cruţare în dreapta şi-n stînga tot ce purta culorile inamice. Undeva pe sub patine se afla fără doar şi poate şi pucul dar, pentru moment, eram exclusiv concentraţi să ne cotonogim la sînge.

Unul din arbitri fluieră.

— Hei acesta: două minute pe tuşă.

M-am uitat la el. Arăta spre mine. Eu? Ce făcusem ca să fiu penalizat?

— Ce-am făcut dom'le?: dă-o-ncolo, zău aşa!

Nu părea deosebit de interesat de perspectiva unui dialog cu mine. Striga spre masa oficială: — Numărul 7, două minute! — Şi semnala autoritar, vînturîndu-şi braţele.

Am bodogănit puţin, căci aşa se poartă. Chibiţii aşteaptă să protestezi, indiferent cît a fost de flagrantă sau nu greşala. Arbitrul tocmai îmi făcea semn cu mîna să părăsesc terenul. Clocotind de revoltă, am început să mă îndrept agale spre ţarcul de penalizare. Pe cînd mă cocoţam pe bancă,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ascultînd bocănitura patinelor de scînduri, în urechi îmi răsuna lătrătura difuzoarelor:

— Penalty. Barrett, Universitatea Harvard. Două minute. Pe tușă.

Tribuna urla huo; cîțiva coechipieri vociferau contestînd integritatea morală ca și calitățile vizuale ale arbitrilor. M-am instalat pe bancă căutînd să-mi trag răsuflarea, fără să privesc nici la tribună, nici pe teren, unde Dartmouth domina acum din punct de vedere numeric.

— Ce stai aici ca o gaură, în timp ce restul echipei joacă mai departe?

Era Jenny. M-am făcut că n-aud și-am început să fac galerie pentru Harvard.

— Hai băieții, acuma, nu lăsa pucul!

— Ce greșeală a fost asta, vrei să-mi explici?

M-am întors să-i răspund. În definitiv era invitata mea.

— Am dat prea tare.

Și mi-am văzut mai departe de treabă urmărind pe coechipierii mei care încercau să-l împiedice pe Al Redding, ambalat să modifice scorul.

— Și-i grav?

— Jenny, te rog, încerc să mă concentrez.

— În legătură cu ce?

— În legătură cu felul cum am să-i plătesc polița huidumei de Al Redding!

Urmăream mai departe desfășurarea jocului, căutînd să dau un sprijin — măcar moral — echipei mele.

— Va să zică joci «murdar»?

Tocmai fixam din privire poarta noastră, pe dinaintea căreia roiau acuma brutele în tricouri verzi. Muream de nerăbdare să reintru. Jenny insista.

— Eventual mi-ai plăti și mie «polița», nu-i așa?

I-am răspuns fără să mă întorc.

— Chiar acum, dacă nu-ți ții gura.

— Am plecat. La revedere.

Pînă să întorc capul dispăruse. Tocmai mă ridicam în picioare să mă uit în jur, cînd cineva mi-a atras atenția că minutele de penalty trecuseră. Dintr-o săritură am fost pe teren.

Galeria salută zgomotos reintrarea mea. Tribuna scanda: «Bar-ret s-a în-tors: ver-zii o duc prost!» Chiar din gaură de șarpe, Jenny nu se putea să n-audă acest entuziasm colectiv, declanșat de reapariția mea. De ce mie să-mi fi păsat de dispariția ei?

Totuși unde dispăruse?

Al Redding trage necruțător, portarul respinge la Gene Kennaway. Kennaway deschide spre jumătatea terenului în apropierea mea. Lunecînd în direcția pucului, mi-am zis că dispuneam de o fracțiune de secundă ca

să arunc o privire spre tribună, după Jenny. Am privit. Am zărit-o. Era într-adevăr acolo.

Următorul lucru de care mi-am dat seama era că mă prăbușisem pe gheață cît eram de lat. Două huidume «verzi» tăbărîseră pe mine, îmi bușisem fundul de gheață, și — Doamne sfinte! — îmi simțeam obrazul plesnind de rușine. Barrett la pămînt! Dinspre galeria suporterilor noștri credincioși auzeam strigăte de protest că mă făcusem de rîs. Chibiții microbiști care țineau cu Dartmouth intonau urale.

— Dați în ei! Dați în ei!

Ce-o fi zicînd acuma Jenny?

Dartmouth presa din nou, și, pentru a nu știu cîta oară, portarul nostru respinsese o lovitură foarte periculoasă. Kennaway pasează lui Johnston, care deschide scurt către mine (între timp mă ridicasem în picioare). Galeria intră în delir. *Acuma.* Asta trebuia să fie gol. Cu pucul în crosă, mă avînt cu toată viteza în jumătatea de teren a «verzilor». Doi tipi din apărare o și porniseră glonț spre mine.

— Hai, Oliver! Acuma! Fă-i praf! Nu te opri!

Deasupra hărmălaiei galeriei, glasul ascuțit al lui Jenny. Avea un timbru delicios de violent. Driblez pe primul fundaș, intru în al doilea cu toată forța, animalul se prăbușește depășit, apoi, în loc să șutez de pe picior greșit, pasez cuminte înainte lui Davey Johnston, care era lansat pe aripa dreaptă. Davey șutează imparabil. Gol!

În clipa următoare ne îmbrățișam cu toții în entuziasmul general. Eu, Davey Johnston, ceilalți. Ne ridicam în brațe unii pe ceilalți, ne sărutam, ne înghionteam în spinare, țopăiam de bucurie pe gheață. Tribuna era în delir. Tipul de la Dartmouth pe care-l pocnisem încă nu reușise să se ridice în picioare. Galeria începuse să azvîrle cu programele pe gheață. Asta a fost lovitura de grație. (De fapt e o metaforă: fundașul s-a sculat îndată ce și-a tras răsuflarea). I-am făcut terci cu 7—0.

De-aș fi sentimental, și aș ține la *Alma Mater* destul de mult ca, la mine în odaie, să arborez fotografii pe pereți, nu cred c-aș alege nici Winthrop House, nici Mem Church: aș alege o poză cu Dillon. Dillon Field House. Căci căminul meu spiritual la Harvard — dacă am avut parte de așa ceva — a fost Dillon Field House, sala sportului. Nate Pusey n-are decît să-mi anuleze diploma, dacă vrea. Dar asta e, și nu mi-e rușine s-o spun: Widener Library înseamnă pentru mine infinit mai puțin decît Dillon House. În fiece zi, cît timp am fost la colegiu, Dillon House era locul unde mă duceam cu regularitate toate după amiezele: acolo mă găseam cu frații, acolo ne împungeam unii pe alții în vesele înjurături, acolo lepădam țoalele «civilizației», redeveneam o «glorie primară». Ce senzație minunată să încalți jambierele, să tragi pe tine bătrînul tricou cu numărul 7 (cîndva am avut

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și coșmaruri că-mi schimbaseră numărul; dar asta nu s-a întîmplat !), ce plăcere să-ți iei apoi în primire patinele și s-o pornești spre Watson Rink !

Înapoierea la Dillon, după antrenament, era și mai plăcută încă. Să zmulgi de pe tine echipamentul lipicios de sudoare, să te îndrepți în pas alergător spre vestiar ca să-ți iei prosopul !

— « *Cum a mers azi, Ollie ?* »

— « *Baban, Richie, baban de tot, Jimmy* ».

Apoi la dușuri, interminabile taclale despre cine a făcut nu știu ce, nu știu cui de nu știu cîte ori aseară, sau sîmbătă. « *Este că i-am avut pe porcii de la Mount Ida ?* » . . . Personal aveam în plus și locul meu privilegiat de meditație solitară. Blagoslovit mai de mult cu un accident la genunchi (da, blagoslovit, n-ați văzut adeverința mea de recrutare?), eram obligat la masaj și hidroterapie după fiecare joc sau antrenament. Stînd și privind în apă ochiuri, ineluri și vîrtejuri dansînd în jurul genunchiului meu, aveam timp berechet să-mi fac, de pildă, inventarul loviturilor și vînătăilor primite (într-un sens și acestea îmi făceau plăcere), mă lăsam furat apoi de gînduri despre totul și orice. Astă seară-mi veneau în minte golul, pasa aceea genială, selecționarea mea (aproape sigură) pentru a treia oară consecutiv în reprezentativa universității.

— Masaj, masaj ? Așa băiatu !

Era Jackie Felt, antrenorul și — din propriul lui mandat — directorul spiritual al echipei.

— Bat tactul, Felt, parcă-i în ritm, nu?

Jackie fredonă cîteva măsuri și fața i se lumină de un rînjet prostesc.

— Îți spun eu ce nu-i în ordine cu genunchiul tău paradit, Ollie.

Fusesem consultat de cei mai buni ortopediști ai coastei de est, dar Felt știa mai bine.

— Nu te alimentezi corect.

Sincer, nu mă interesa deloc ce-mi spunea.

— Nu mănînci destul de sărat.

Poate dacă-i cînt în strună o să mă slăbească.

— OK, Jack, am să încep să pun mai multă sare în mîncare.

Doamne, ce încîntare pe el ! Cu fața lui stupidă înseninată de sentimentul sarcinei îndeplinite, Jackie Felt ieși din baie. Eram din nou singur. Cu tot corpul meu plăcut învinețit, m-am cufundat în cadă, am închis ochii și am rămas așa, nemișcat, scăldat pînă la bărbie în apa caldă. Ahhhh, ce plăcere !

Dar Dumnezeule: Jenny ! M-o fi așteptînd afară. Sper că da ! Sper că n-a șters-o, Doamne ferește ! Cît timp s-a scurs de cînd mă lăfăi aici, la căldură, pe cînd ea afară face probabil piroane? Am trecut imediat la ameliorarea recordului meu personal de îmbrăcare rapidă. Nu eram, cred, perfect uscat în clipa cînd împingeam ușa mare de la ieșire.

Aerul rece mă izbi în piept. Cerule, ce ger ! Și întuneric. Mai erau, ici-colo cîteva grupuri răzlețe de suporteri. Majoritatea ferventi ai hocheiului de pe vremuri, foști echipieri care, mintal, n-au lepădat nici pînă în ziua de astăzi jambierele. Tipi ca bătrînul Jordan Jencks, cel ce nu lipsește de la nici un meci, — nici acasă nici în deplasare. Și totuși, cum era cu putință? Jencks, firește, era putred de bogat. Dar, la urma urmei, *pentru ce?*

— Te-au cotonogit urît, Oliver?

— Da, Mr. Jencks. Ați văzut ce joc practică indivizii.

Mă uitam peste tot după Jenny. Să fi plecat singură pe jos la Radcliffe?

— Jenny?

M-am îndepărtat cîțiva pași de grupul microbiștilor, căutînd-o din priviri cu disperare. Dintr-odată iat-o că iese de după un boschet îmbrobodită într-un șal, din care nu-i ieșeau la vedere decît ochii.

— În sfîrșit, Preppie ! Cred c-am făcut degerături așteptîndu-te.

Ce fericit eram c-o văd !

— Jenny !

Nu știu cum, din instinct, am sărutat-o simplu pe frunte.

— Am spus că-ți dau voie?

— Ce anume?

— Am spus că-ți dau voie să mă săruți?

— Iartă-mă. Eram ambalat.

— Eu nu.

Eram singuri singurei, o adevărată plăcere, doar noi doi; și întuneric; și frig; și tîrziu. Am sărutat-o iarăși. Nu însă pe frunte și nici din vîrful buzelor. A durat o bună bucată de timp, o clipă nespus de plăcută. Cînd ne-am oprit, mîinile ei mă mai țineau așa cum apucaseră din primul moment, — de mîneci.

— Nu-mi place, spuse ea.

— Ce anume?

— Faptul că-mi place.

Pe cînd ne întorceam pe jos spre colegiu (aveam mașina, dar Jenny a vrut să facem puțină mișcare), m-a ținut mai departe de mînecă. Precizez: nu de braț, de mînecă. Nu-mi cereți să vă explic așa ceva. Cînd am ajuns la poartă, la Briggs Hall, nu i-am dat însă nici un sărut de noapte bună.

— Jen, știi ce? cîteva luni de zile s-ar putea să nu-ți dau nici un telefon . . .

A tăcut o clipă. O bună bucată de timp.

Apoi m-a întrebat:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— De ce?

— . . . şi totodată, la fel de bine, s-ar putea să te sun chiar în clipa cînd mă întorc în dormitor, acuma.

I-am întors spatele şi am început să mă îndepărtez.

— Du-te dracului! am auzit-o murmurînd din prag.

Am pivotat din nou şi am tras atunci imparabil de la cincisprezece metri.

— Fii atentă, Jenny: cu barda ştii să dai, habar n-ai să încasezi!

Ce n-aş fi dat atunci să-i văd expresia de pe faţă! Dar considerente bine întemeiate de ordin strategic mă obligară să mă abţin.

Cînd am deschis uşa, colegul meu de cameră, Ray Stratton, era într-o partidă de poker cu doi tipi din lotul de football.

— Ura, băieţii!

Mi-au răspuns cu mormăiturile de rigoare.

— Ce-ai împuşcat pe ziua de azi, Ollie? întrebă Ray.

— O pasă genială şi un gol, am răspuns eu.

— În găleată după Cavilleri.

— Piscul! am răspuns.

— Cine mai e şi asta, întrebă unul din mastodonţi.

— Jenny Cavilleri, răspunse Ray. O melomaniacă; tipul leşinat.

— Aha, o ştiu, spuse celălalt. Genul tabacheră-ferecată.

Am ignorat conversaţia acestor porci vulgari şi mi-am văzut de treabă descurcînd firul telefonului pe care pornisem să-l bag la mine în odaie.

— Cîntă la pian cu orchestra « Bach Society », adăugă Stratton.

— Dar cu Barrett la ce instrument o fi cîntînd?

— Greu de precizat!

Răcnete, grohăituri, hohote înăbuşite. Indivizii se prăpădeau de rîs.

— Domnii mei, am onoarea să vă anunţ că mi se fîlfîie; la revedere!

Am închis uşa pe zgomotul de fond al unui nou val de sunete sub-umane, m-am descălţat, m-am aruncat în pat şi am format numărul lui Jenny.

Vorbeam în şoaptă.

— Jen? . . . Ce mai faci?

— Da . . . poftim?

— Jen . . . Ce-ai spune dacă te-aş informa . . .

Ezitam. Ea rămăsese în aşteptare.

— . . . dacă ţi-aş spune că m-am îndrăgostit de tine.

A urmat o mică pauză. Apoi, cu o voce foarte blîndă:

— Aş spune . . . că mănînci castane.

Şi-a închis.

Nu eram nenorocit. Şi nici surprins.

3

În meciul cu Cornell am fost rănit.

Din vina mea, fără discuţie. La o fază de joc cînd eram cu toţii extrem de înfierbîntaţi, am avut nefericita inspiraţie să mă refer la centrul atacant advers numindu-l «franţuz împuţit». Lipsa mea de vigilenţă era de a fi trecut cu vederea faptul că patru din echipierii lor erau canadieni — şi, aşa cum avea să se adeverească ulterior — foarte patrioţi, foarte vînjoşi în plus, şi toţi, pe lîngă toate acestea, în raza de auz a vorbitorului: adică a mea. Colac peste pupăză, la insultă s-a adăugat injuria, căci în cele ce-au urmat am fost penalizat pe loc. Şi nu cu penalty obişnuit: cinci minute pe tuşă pentru faultare gravă. Ar fi trebuit să fiţi acolo ca să vedeţi ce galerie de huiduituri m-au salutat în clipa cînd s-a anunţat decizia! Deşi era în joc titlul diviziei, puţini din suporterii Harvardului făcuseră deplasarea tocmai la dracu'n praznic pînă la Ithaca, statul New York. Cinci minute! Pe cînd urcam în ţarc, antrenorul nostru îşi smulgea părul din cap. Jackie Felt se repezi îndată la mine. Abia în clipa aceea mi-am dat seama că tot obrazul drept mi-era făcut ferfeliţă. «Doamne Isuse Hristoase», nu înceta el să exclame în timp ce încerca să-mi oprească hemoragia cu un creion astringent. « Doamne Dumnezeule, Ollie, ce naiba te-a apucat! »

Stăteam acuma paşnic, privind în gol înaintea ochilor. Mi-era ruşine să privesc pe teren, unde temerile mele cele mai negre începeau să se adeverească; Cornell ridică într-adevăr foarte curînd scorul. Chibiţii « roşilor » urlau, mugeau, fluierau. Era momentul crucial. Cornell avea acum toate atuurile şi se pregătea să cîştige partida, şi, o dată cu ea, titlul. Îmi venea să urlu de ciudă: şi nu trecuseră nici jumătate din minutele mele.

În tribuna de vis-à-vis, micul contingent al universităţii Harvard încremenise în încruntare şi tăcere. Galeriile — a noastră şi a lor — uitară imediat de mine. Un singur spectator continua să-şi aţintească privirile asupra băncii de penalizare. Da, într-adevăr, era acolo. « *Dacă şedinţa de consiliu se termină la timp, încerc să ajung la Cornell* ». Printre suporterii universităţii Cornell — desigur însă fără să facă galerie — se afla, pe locul lui, Oliver Barrett III.

De dincolo de hăul îngheţat, « Old Stonyface », cu faţa lui împietrită şi fără expresie, contempla taciturn cum ultimele şiroiri de sînge de pe falca fiului său unic erau acum oprite cu bucăţi de leucoplast. Ce credeţi că spunea în sine lui? *Ţţţ! ţţţ! ţţţ!* — sau alte vorbe în acelaşi stil?

« *Oliver, devreme ce-ţi place atît de mult să te baţi, de ce nu te înscrii la box?* »

« *Exeter n-are echipă de box, tată.* »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Da; bine, poate că n-ar trebui să mai asist la meciurile tale de hochei ».
« Doar nu-ți imaginezi că mă bat de dragul tău, tată »
« Bine, — de dragul, *parcă n-aş spune.»*

Fireşte însă că nimeni n-ar fi putut spune exact la ce gîndea Oliver Barrett III. În felul lui era un Mount Rushmore[1] ambulant, uneori oracol vorbitor. « Stonyface ». Obraz de piatră. Îi mai spuneam şi « Old Stony » — babac de piatră; pe de altă parte nu era deloc exclus ca, în aceste clipe, dumnealui să savureze obişnuitele-i plăceri orgolioase. De pildă: *« Priviţi-mă: extrem de puţin spectatori au venit de la Harvard pentru acest meci, dar eu unul mă număr printre ei. Eu, Oliver Barrett III, persoană importantă şi copleşită de multe alte obligaţii, — avînd în subordinea mea bănci, şi aşa mai departe. — Eu mi-am permis să fac deplasarea la Cornell pentru acest fleac: o partidă de hochei. Ce minunat. »* (Pentru cine?)

Tribunele urlau din nou, de astă dată deslănţuite. Cornell ridicase iarăşi scorul. Conduceau detaşat. Şi eu mai aveam două minute de stat pe tuşă. Davey Johnston venea furios spre centrul terenului, roşu la faţă şi îmbufnat. Trecînd pe dinaintea mea nu mi-a aruncat nici măcar o privire. Mi s-a părut, sau chiar am zărit lacrimi în ochii lui? Nu zic nu; titlul era într-adevăr în joc; dar Doamne Dumnezeule — lacrimi? Dă-o-ncolo! Adevărat că Davey, căpitanul nostru, avusese bafta de necrezut să nu joace în şapte ani un singur meci de partea învinşilor. Era, într-un sens, mica lui legendă. El, căpitanul echipei . . . Acesta a fost de altfel ultimul nostru meci « tare ».

Pierdut cu scorul de 3 la 6.

Imediat după meci, examenul radioscopic a arătat că osul scăpase teafăr; în continuare, douăsprezece copci mi-au fost cusute în falcă şi obraz de Dr. Richard Selzer. Între timp Jackie Felt se afera în jurul scaunului de operaţie, istorisind medicului de la Cornell cum refuzam să mă alimentez corect şi cum totul s-ar fi putut evita dacă alimentaţia mea ar fi conţinut $NaCl$. Selzer nu-i da lui Jack nici o atenţie şi mă avertiza pe un ton mai mult foarte serios în legătură cu ce ceea ce — în termeni medicali — denumea traumatizarea gravă a « fosei orbitale », recomandîndu-mi şi proba de maximă înţelepciune: să mă abţin de la joc timp de o săptămînă. I-am mulţumit. A ieşit apoi din cabinet, în timp ce Felt se ţinea mai departe de coada lui spre a conversa mai pe larg despre nutriţie şi malnutriţie. Eram bucuros să fiu în sfîrşit singur.

M-am duşat cu milă, grijuliu să nu-mi ud pansamentele şi obrazul contuzionat. Efectul novocainei începuse să treacă, dar într-un sens eram

---

[1] *Mount Rushmore* munte de granit din statul South Dakota (S.U.A.) sculptat la dimensiuni gigantice cu profilul preşedinţilor americani George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln, şi Theodore Roosevelt.

fericit să simt pe viu durerea. La urma urmei o făcusem chiar lată. Adio titlu, adio glorie (seniorii noştri nu fuseseră niciodată înfrînţi) — şi pentru noi ca echipă, şi pentru Davey Johnston, invincibilul căpitan. Poate că oprobriul nu era de aruncat pe *de-a-ntregul* pe umerii mei, — dar mie, în clipa aceea, aşa mi se părea.

La vestiare nu mai rămăsese nimeni. Probabil că toţi erau deja la motel. Aveam impresia că toată lumea mă evita, că nimeni nu mai voia să schimbe o vorbă cu mine. În gură cu gustul amar al înfrîngerii, — curios, mă simţeam atît de prost, încît mi se părea că-l simt efectiv pe cerul gurii, — mi-am făcut sacul şi-am ieşit. Nu se vedeau cine ştie ce suporteri de-ai noştri, în suflarea aceea tăioasă a vîntului new-yorkez de miazănoapte . . .

— Cum te simţi cu falca, Barrett?

— OK, mulţumesc, Mr. Jencks.

— Am impresia că se impune o friptură în sînge, se auzi de alături o altă voce familiară. Era Oliver Barrett III in persoană. Ce tipic din partea lui să-mi vină cu leacuri dintr-astea băbeşti, bune doar de vindecat o vînătaie.

— Mulţumesc, tată, am răspuns eu. A avut grijă doctorul. Şi-am arătat cu mîna spre pansamentul acoperind acum cele douăsprezece copci cusute de Selzer.

— Bine, bine, dar mă refeream la stomac, băiete.

La masă a avut loc a nu ştiu cîta ediţie a serialului nostru de non-conversaţii: începînd cu inevitabila întrebare « cum a fost? » şi încheiată cu: « crezi că-ţi pot fi de vreun folos? ».

— Ei, cum a fost?

— Foarte bine.

— Te doare?

— Nu, e-n ordine.

Începuse să mă doară al naibii.

— N-ar fi rău să te vadă luni şi Jack Wells.

— Nu cred că-i cazul, tată.

— Dar e vorba de-un specialist.

— N-am impresia că medicul de-aici era doctor veterinar, am răspuns eu, în speranţa să mai retez din inveteratul său entuziasm snob faţă de « specialişti », « experţi », şi alte figuri « de primă mînă ».

— Destul de rău, făcu Oliver Barrett III, pe un ton care părea să prevestească un prim acces de indispoziţie; fără exagerare, să ştii că te-ai ales cu nişte răni bestiale.

— Deh, asta e, i-am răspuns. (Ce puteam face: să rînjesc?)

M-am întrebat apoi dacă aşa-zisele « observaţii ascuţite » ale tatălui meu nu urmăreau implicit să condamne comportamentul meu de pe teren:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Sau poate vrei să insinuezi că m-am purtat animalic?

Fizionomia lui sugeră o relativă satisfacţie, provocată probabil de faptul că pusesem această întrebare. Mi-a răspuns simplu:

— Tu spuneai nu ştiu ce de doctor veterinar; eu n-am zis nimic.

În faţa acestei situaţii, am luat hotărîrea să studiez menu-ul.

Cînd ni se aduceau fripturile, Old Stony era lansat în una din cunoscutele lui prelegeri simpliste, — dacă nu mă-nşel cu privire la victorie şi înfrîngere. Făcu observaţia că pierdusem titlul (remarcă plină de sagacitate, tată!) — dar că, la urma urmelor, în sport ceea ce contează în primul rînd e nu victoria ci jocul. Observaţiile lui aduceau supărător de mult cu o parafrază a motto-ului olimpic, şi am avut impresia că pregătea în acest fel o introducere la un nou capitol, cu titlul: « Nu crezi c-ar fi cazul să te laşi de competiţii atît de puţin semnificative ca aceste campionate studenţeşti? » Dar n-aveam nici un chef să intru cu el în tocmeli şi taclale despre ascensiunea mea către lotul olimpic, aşa că i-am servit din nou o scurtă porţie de « da », şi am tăcut.

Am conversat în gama obişnuită, concentraţi asupra unui non-subiect caracteristic: *care sînt planurile tale*.

— Spune-mi, Oliver, ai mai primit vreo veste din partea şcolii superioare de Drept?

— Dar, tată, nu-s deloc decis să urmez cursurile şcolii de Drept.

— Nu te-am întrebat asta; te-am întrebat dacă *ei* nu s-au decis cumva cu privire la tine.

Ce mai era şi asta: încă un spirit de-al lui? Te pomeneşti că mai trebuia să şi rîd de această nostimadă retorică a părintelui meu.

— Nu, tată, n-am primit încă nici o scrisoare.

— Aş putea eventual să-l sun pe Price Zimmermann . . .

— Nu! l-am întrerupt eu în virtutea unui reflex spontan. Te rog mult, nu.

— Nu văd de ce sari ca ars: nu ţin deloc să influenţez, reluă O.B.III, înţepat, — vreau doar să mă interesez.

— Tată, n-am nimic împotrivă dacă primesc scrisoare de acceptare, indiferent de unde. Zău aşa . . .

— Bun. Desigur. E-n ordine.

— Mersi, tată.

— De altfel, e aproape sigur că te vor, adăugă el.

Nu ştiu cum se face, dar O.B. III are o specialitate să mă ia peste picior chiar atunci cînd, din gură, îmi adresează elogii.

— Nu-i nici o scofală, am răspuns eu. Să nu uităm că n-au echipă de hochei.

Mă-ntreb de ce ţineam cu tot dinadinsul să mă expun în acest fel. Poate pur şi simplu pentru că tata se afla pe poziţia adversă.

— Bine, dar eşti înzestrat şi cu alte calităţi, spuse Oliver Barrett III. Refuză însă să finalizeze. (Mă îndoiesc c-ar fi putut.)

Masa a fost la fel de idioată ca şi conversaţia, cu singura diferenţă că aici am putut prevedea în legătură cu chiflele că aveau să fie reci (cum au şi fost), în timp ce în legătură cu tata nu poţi niciodată prevedea ce temă de discuţie o să-ţi scoată mieros pe tapet.

— Şi mai este, nu, «Detaşamentul Păcii»,[1] zise el dintr-odată ca nuca-n perete.

— Poftim? am întrebat eu, neînţelegînd deloc dacă fusese vorba de o afirmaţie sau de o întrebare.

— Eu unul cred că-i o treabă foarte pozitivă, « Detaşamentul Păcii », tu nu?

— Mda, am răspuns eu. Cu siguranţă mai bună decît « detaşamentul războiului ».

Eram chit. Nu înţelegeam exact unde voia să bată, şi viceversa. La punctul « temă de discuţie » socoteam aşadar partida remiză. Ce-ar fi putut urma mai departe: rubrica afaceri curente? programul guvernamental de dezvoltare? Nu. Uitam că,de fapt, cvintesenţa tuturor temelor rămînea imuabilă: *care sînt planurile tale*.

— Personal, n-aş avea absolut nimic de obiectat, Oliver, dacă ai hotărî să te angajezi în « Detaşamentul Păcii ».

— E reciproc, am răspuns, îngînîndu-i generozitatea de spirit. Eram oricum convins că Old Stony nu ascultă nimic din ceea ce-i spun: nu m-a surprins deci lipsa de reacţie la nevinovatul meu sarcasm.

— Dar spune-mi, printre colegi, care-i atmosfera?

— Poftim?

— « Detaşamentul Păcii » are vreo semnificaţie pentru viaţa lor?

Cred că pentru tata răspunsurile afirmative sînt la fel de necesare ca pentru peşti mediul lichid.

— Desigur, tată.

La urmă, pînă şi plăcinta cu mere era veche.

Pe la unsprezece şi jumătate l-am condus către maşină.

— Îţi pot fi de vreun folos, băiete?

— Nu, mulţumesc, tată. Totu-i în ordine. Noapte bună!

Şi maşina demară.

Da. Există curse aeriene regulate între Boston şi Ithaca, Statul New York, dar Oliver Barrett III preferase să vină cu maşina. Şi asta nu datorită

[1] *Peace Corps*, organizaţie americană de ajutor cultural-educativ pentru străinătate (n. r.).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

faptului că ceasurile de drum la volan ar fi putut fi interpretate ca un gest părintesc simbolic. Lui tata pur și simplu *îi place* să conducă. Și să conducă repede. La miezul nopții, la volanul unui Aston Martin DBS, poți goni mîncînd pămîntul. Nu mă îndoiam că Oliver Barrett III își pusese în gînd să doboare în acea noapte propriul său record personal de viteză pe distanța Ithaca-Boston, stabilit cu un an înaintea primei noastre cupe, cînd bătusem Cornell-ul. Am această convingere pentru că l-am surprins consultîndu-și cronometrul.

M-am întors la motel s-o sun pe Jenny.

A fost singura realizare pentru seara aceea. I-am povestit totul de-a fir în păr în legătură cu bătaia (fără să menționez însă natura precisă a acelui *casus belli*), și aș putea spune că i-a plăcut. Printre snobii de melomani pe care-i frecventa, puțini erau capabili să incaseze ori să dea asemenea lovituri.

— Dar cel puțin l-ai bătut măr pe tipul care te-a cotonogit? s-a interesat ea.

— Și încă cum. L-am făcut zob. Harcea-parcea.

— Vai, cît de mult mi-ar fi plăcut să văd și eu! Poate mai repeți figura cu altă huidumă în meciul cu Yale, ei?

— Mda, sigur.

Am surîs. Cît de mult îi plăceau lucrurile simple ale vieții.

4

— Jenny vorbește la telefonul din hol.

Informația mi-era dată de puștoaica care era de serviciu la telefon, — față de care nu-mi declinasem identitatea și căreia, cu atît mai puțin, nu-i spusesem pe cine căutam în acea luni seară la Briggs Hall. Am tras imediat concluzia că tabela mi-era favorabilă. Era evident că fata citea *The Crimson* și știa cine sînt. OK, asta nu mi se întîmpla prima oară. Mai semnificativ mi se părea faptul că Jenny îi spusese că avea întîlnire cu mine.

— Mulțumesc, am spus. Am s-aștept aici.

— Mi-a părut foarte rău pentru meciul cu Cornell. *The Crime* zice că ai fost faultat de patru inși.

— Da. Dar cine a încasat penalty-ul? Eu. Ține cont. Și încă cinci minute.

— Da, da.

Diferența dintre prieteni și suporteri e că stînd de vorbă cu unul din aceștia din urmă intri foarte rapid în criză de conversație.

— N-o fi terminat?

Fata controlă și răspunse nu.

Cu cine o fi stînd de vorbă, răpind astfel din timpul întîlnirii *mele* cu ea? O fi vreo fată de meloman? Nu ignoram faptul că Martin Davidson,

din ultimul an la Adams House, și dirijorul orchestrei « Bach Society », se considera investit cu drepturi preferențiale de atenție din partea lui Jenny. Platonic; de altminteri, nu cred că tipul era capabil să-și miște altceva decît bagheta. Oricum însă, mă pregăteam să pun capăt acestei uzurpări a timpului *meu*.

— Unde-i cabina?

— În fund, după colț. Și-mi indică precis direcția.

Am pornit-o prin holul mare. Imediat am și zărit pe Jenny care vorbea dintr-o cabină. Lăsase ușa deschisă. Călcam fără grabă, calm, sperînd c-o să mă vadă, c-o să fie impresionată de obrazul meu bandajat, de toate rănile mele și că asta o s-o determine să agațe pe loc receptorul în furcă și să se repeadă în brațele mele. Continuînd să înaintez, au început să-mi parvină frînturi de conversație.

— Da, firește! . . . Nici vorbă. O, dar fii sigură că și eu, Phil; sigur, — și eu te iubesc.

M-am oprit. Cu cine naiba vorbea? Nu putea fi Davidson — nici urmă de Phil în numele lui. Îl verificasem încă mai de mult în catalogul colegiului: *Martin Eugene Davidson*, 70, *Riverside Drive, New York, Școala superioară de Artă și Muzică*. Fotografia lui sugera sensibilitate, inteligență, și probabil vreo douăzeci și cinci de kilograme mai puțin ca mine. Dar de ce-mi făceam acum probleme cu Davidson? Era clar că amîndoi, atît el cît și mine, eram trași în piept de Jenny Cavilleri, pentru un terț căruia, în chiar acest moment, (ce măgărie!) îi trimetea un țuc prin telefon!

Nu lipsisem decît patruzeci și opt de ore, și iată că un individ numit Phil se și strecurase în pat cu Jenny (altfel nici nu se putea!)

— Da, Phil; și eu te iubesc. Pa, te pup.

În timp ce fixa receptorul în furcă a dat Domnul și m-a zărit într-un sfîrșit; atunci, fără să roșească cîtuși de puțin, mi-a zîmbit fluturîndu-mi din mînă un sărut de la distanță. Cum putea fi în halul ăsta de cutră?

M-a sărutat ușor pe obrazul teafăr.

— Vai, dar arăți ceva de groază.

— Sînt rănit, Jen.

— Sper cel puțin că tipul celălalt arată mai rău, nu?

— Sigur. Mult mai rău. Întotdeauna fac ca tipul celălalt să arate mult mai rău.

Rostisem ultimele cuvinte cît am putut de sumbru, vrînd să sugerez în acest fel că eram gata să nimicesc orice rival care ar fi îndrăznit să se aventureze în pat cu Jenny în absența mea. (« ochii care nu se văd se uită » . . . deh!) Mă apucă de mîneca hainei și ne îndreptarăm spre ieșire.

— Pa, Jenny, îi spuse puștoaica de la telefon.

— La revedere, Sara Jane. Pa, răspunse Jenny.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Odată ajunși afară și pe punctul de a deschide portierele MG-ului meu, mi-am oxigenat mai întîi pînă la fund plămînii, trăgînd în coșul pieptului aerul răcoros al serii; apoi, cît am putut de simplu, am pus întrebarea:

— Ascultă, Jen . . .

— Da?

— Ăă, cine-i Phil?

A răspuns cum ar fi spus bună-ziua:

— Tata.

Și-a intrat în mașină.

Nu eram dispus să înghit cu una cu două asemenea gogoașă.

— Vrei să mă faci să cred că atunci cînd vorbești cu tatăl tău îi zici Phil, pe nume?

— Dacă ăsta e numele lui. Tu cum zici tatălui tău?

Știam de la ea că-și petrecuse copilăria la Cranston, Rhode Island, unde tatăl ei ținea un fel de plăcintărie. Fusese crescută de el, căci rămăsese de mică orfană de mamă; mama murise într-un accident de automobil. Toate astea în chip de explicație pentru faptul că nu învățase niciodată să șofeze. Cică tatăl, — de altfel, în toate celelalte privințe « un tip cumsecade » (cuvintele ei) era neînchipuit de superstițios și nu admitea nici în ruptul capului ideea ca unica lui fiică să treacă vreodată la volan. Asta a fost, zicea ea, un morcov extraordinar, în special în ultimele clase de liceu cînd lua lecții de pian cu un profesor tocmai în Providence. A profitat însă de ocazie în acei ani și a citit tot Proust din scoarță-n scoarță, neavînd ce face ore întregi cît mergea cu autobuzul.

— Și cum zici că se cheamă tatăl tău? repetă ea întrebarea.

Rămăsesem atît de interzis încît nici n-am auzit bine.

— Cine?

— Te-am întrebat ce termen folosești atunci cînd te referi la tatăl tău legitim?

Am răspuns cu expresia pe care de multă vreme aș fi vrut s-o pot folosi:

— Moaș'sa pe gheață.

— Așa? De la obraz?

— Obrazul lui e invizibil.

— Poartă mască?

— Într-un sens, da. O mască de piatră. Absolut din piatră.

— Așaa? Probabil că nu-i ajunge nimeni la vîrful nasului: deh, fiul lui e una din vedetele Harvard-ului.

M-am uitat la ea. Era clar că nu pricepea nimic.

— Vedetă a fost el, Jenny.

— Mai mare ca atacantul Oliver Barrett IV, din reprezentativa Universității?

Eram măgulit de faptul că-mi aprecia cartea de vizită sportivă. Păcat că mă descalificasem vorbind atît de mult, tocmai acum, despre bătrîn. Totuși am continuat.

— La olimpiada de la Amsterdam, în 28', a fost finalist la canotaj simplu.

— Colosal. A luat cupa?

I-am răspuns că nu; dar faptul că ieșise pe locul șase în finală — poate să v-o spună și Jen — mă ungea literalmente pe suflet.

A urmat o mică tăcere. Poate că în cele din urmă Jenny începea să priceapă totuși că Oliver Barrett IV nu era pur și simplu sinonim cu namila de edificiu din piatră cenușie de la Harvard Yard. Că faptul implica simultan și o anume « intimidare » de ordin muscular. Mă refer la reprezentarea succesului în sport, proiectată asupra propriului eu ca o umbră. E vorba de eul meu, firește.

— Dar spune-mi și mie, în definitiv ce *face* ca să merite calificarea de « Moașă-sa pe gheață » despre care ziceai?

— Pe mine, am răspuns.

— Poftim?

— *Face* pe mine, am repetat.

Căscase niște ochi cît cepele.

— Cum adică . . . așa o murdărie? întrebă ea.

— Nu-ți mai fă probleme, Jen. Am eu destul cu problemele mele.

— Hai, Oliver, spune-mi: de pildă ce-ți face, cum se poartă, ce-ți cere să faci?

— Tot ce-i « corect », am răspuns.

— Și ce-i rău în asta? întrebă ea, încîntată de aparentul paradox.

I-am povestit cum nu puteam suporta faptul de a mă simți în permanență « programat » în cadrul așa-zisei tradiții Barrett, — lucru, de altfel, pe care-l va fi simțit și ea văzînd de pildă repugnanța cu care menționam numeralul din coada numelui de familie. Detestam apoi faptul de a fi obligat în fiecare semestru să produc cu regularitate un număr de « realizări » la învățătură.

— Aha, făcu Jenny, cu o nuanță nedisimulată de sarcasm în glas. Vrei să spui că detești notele mari la școală, că detești să fii selecționat în reprezentativă . . .

— Ceea ce detest în primul rînd e faptul că dumnealui consideră aceste lucruri ca de datoria mea. Spunînd acestea — de fapt lucruri pe care le simțisem în sinea mea dintotdeauna (dar despre care nu mai vorbisem nimănui) — începeam să mă simt îngrozitor de prost; acum însă se punea problema s-o lămuresc pe Jenny în legătură cu toată istoria.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— . . . şi se arată în aşa hal de blazat ori de cîte ori înregistrez cîte un succes. De fapt, am permanent impresia că mă ia garantat drept un fel de mecanism infailibil.

— Din cîte spui, e un om ocupat. N-are răspunderea unor mulţimi de bănci şi altor chestii?

— Doamne Dumnezeule, Jenny, dar tu cu cine ţii?

— Dar ce-i asta, în definitiv: un război? întrebă ea.

— Categoric, am replicat.

— Lasă-mă să rîd, Oliver.

Părea realmente pe dinafară. Atunci am întrezărit întîia oară existenţa decalajului de culturi dintre noi. Vreau să spun că trei ani şi jumătate de studii la Harvard-Radcliffe scoseseră — din ea ca şi din mine — în foarte largă măsură, ceea ce inevitabil, această instituţie, conform tradiţiilor ei, produce: nişte fandosiţi de intelectuali: dar în clipa aceea, cînd a fost vorba de a accepta ideea că tatăl meu avea o inimă de piatră, Jenny nu putea să nu-şi manifeste ataşamentul atavic faţă de tipul italo-mediteranean de tăticuţ iubitor de plozi; şi argumentul ei era de neclintit.

Am încercat totuşi să-i dau, la obiect, o pildă concretă. Ridicola noastră non-conversaţie după meciul cu Cornell. Categoric, faptul a impresionat-o. Culmea însă e că a impresionat-o greşit.

— Şi cum, a bătut tot drumul pînă la Ithaca ca să asiste la porcăria aia de meci?

Am încercat să-i explic că tatăl meu era din cap pînă în picioare o formă lipsită de conţinut. Ea rămînea mai departe cucerită de ideea că bătrînul făcuse un drum atît de lung doar ca să asiste la un (relativ) atît de banal eveniment sportiv.

— Uite ce e, Jenny, ce-ar fi s-o lăsăm moartă.

— Slavă Domnului c-ai ajuns să te oftici pe propriul tău tată, mi-a răspuns ea. Aşadar, nu eşti perfect.

— Şi ce, vrei să spui că tu eşti?

— Ferească sfîntul, Ollie. Dacă aş fi, n-aş fi aici cu tine.

Deci, ca de obicei, înapoi la ale noastre.

5

Aş vrea să spun cîteva cuvinte despre relaţia noastră fizică.

Pentru un timp curios de lung s-a lăsat aşteptată. Vreau să spun prin asta că multă vreme lucrurile cele mai semnificative au continuat să rămînă între noi sărutările de care am vorbit (şi pe care mi le amintesc încă în cele mai mici amănunte). În ceea ce mă priveşte, trebuie să spun că asta nu constituia de loc « procedura standard »; sînt mai curînd un implusiv, nerăbdător şi iute la acţiune. De-ar fi să iei la alegere oricare fată dintr-o

grupă de la Tower Court Wellesley şi să-i spui că Oliver Barrett IV a avut zilnic întîlnire timp de trei săptămîni cu o anume domnişoară, dar că n-a trecut la acţiune, ai fi salutat cu rîsete şi foarte serioase îndoieli despre feminitatea persoanei în cauză. Desigur însă, realitatea este alta.

Nu ştiam ce să fac.

N-aş vrea să mă înţelegeţi greşit, sau să daţi situaţiei o interpretare mecanică. Toate mutările le cunoşteam, fireşte, pe dinafară. Numai că, în cazul de faţă, pur şi simplu nu-mi venea să dau piept cu propriile mele sentimente privitor la execuţie. Jenny era atît de deşteaptă, încît mă temeam să nu rîdă de ceea ce, tradiţional, considerasem stilul strategiei « suav-romantice » (şi irezistibile) a lui Oliver Barrett IV. Mi-era de fapt frică să nu mă trimită la plimbare, asta era. Îmi era şi frică să nu fiu acceptat din motive greşite. Ceea ce încerc să spun aici e că aveam faţă de Jennifer sentimente total diferite de toate experienţele mele precedente: nu ştiam nici ce să spun, nici cui să mă destăinui în legătură cu asta. (« Trebuia să mă-ntrebi pe mine », avea să-mi spună ea mai tîrziu.) Tot ce ştiam era că sentimentele acestea existau. Faţă de ea. Faţă de ea ca un întreg.

— Ai să pici la examen, Oliver.

Studiam la mine în cameră amîndoi, într-o duminică după masa.

— Oliver, ai să pici dacă continui să te holbezi la mine cum citesc, în loc să-ţi vezi de treaba ta. Citeşte.

— Nu mă holbez la tine cum citeşti. Citesc.

— Tromboane. Te uiţi la picioarele mele.

— Doar din cînd în cînd. La fiecare capitol.

— Cartea ta are capitole exagerat de scurte.

— Aş ! M-aş uita mai bine în oglindă, mademoiselle Narcis: te crezi mai bine decît eşti.

— Ştiu. Dar ce vrei să fac. Dacă asta-i părerea ta. . .

Am azvîrlit din mîini volumul şi m-am dus lîngă ea, în colţul opus al odăii.

— Jenny, pentru numele lui Dumnezeu, cum îţi închipui c-aş putea fi în stare să citesc pe John Stuart Mill cînd mor în fiecare clipă să fac dragoste cu tine?.

Îşi arcui sprîncenele a încruntare.

— Oh, Oliver, poftim?

Eram acum pe jos, lîngă scaunul ei. Îşi aruncă din nou privirea peste carte.

— Jenny . . .

Închise cartea încet, o lăsă jos, apoi îmi cuprinse gîtul cu amîndouă mîinile.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Oliver . . . poftim.

Totul s-a petrecut instantaneu. Absolut totul.

Primul nostru contact fizic a fost la antipodul primului nostru contact verbal. Atît de împăcat, atît de blînd, atît de tandru. Nu-mi închipuisem niciodată că aceasta putea fi adevărata Jenny: cu atîta tandrețe în atingere, — atît de dulce și de afectuoasă. Teribil de șocante pentru mine au fost însă propriile mele reacții. Devenisem tandru. Devenisem calin. Acesta să fi fost adevăratul Oliver Barrett IV?

Cum vă spuneam, n-o văzusem niciodată pe Jenny mai decoltată decît îngăduia privirii deschiderea unui singur nasture de la gît. Am fost așadar întrucîtva surprins să constat că purta la piept o cruciuliță de aur. Prinsă de un lănțug fără închizătoare. Vreau să spun că făcînd dragoste nu și-a scos cruciulița de la piept. Mai tîrziu, într-un moment de răgaz al acelei după-amieze atît de frumoase, — una din clipele cînd totul și nimic nu mai contează — am mîngîiat ușor cruciulița și-am întrebat-o ce crede c-ar avea de spus duhovnicul ei despre situația în care ne aflam; și așa mai departe. Mi-a răspuns că nu avea duhovnic.

— Dar nu ești o fată bună, — *catolică*? am întrebat-o iar.

— Dacă ții neapărat, să spunem că sînt atît: o fată. . . *bună*.

Și m-a privit întrebător ca pentru confirmare. Am zîmbit. Mi-a răspuns cu un surîs.

— Așadar, două lucruri din trei.

Am întrebat-o totuși ce era cu crucea, pe lănțugul acela fără deschizătoare. Da: nici mai mult nici mai puțin. Mi-a replicat că fusese a mamei; o purta din considerente sentimentale, nu de religie. Conversația s-a reîntors apoi la noi înșine:

— Hei, Oliver, ți-am spus că te iubesc? a întrebat ea.

— Nu, Jen.

— De ce nu m-ai întrebat?

— Să-ți spun sincer: mi-era frică.

— Poți să mă întrebi acum.

— Mă iubești, Jenny?

M-a privit și, deloc evazivă, mi-a răspuns cu o întrebare:

— Tu ce crezi?

— Da. Deh. Poate.

Am sărutat-o pe gît.

— Oliver?

— Da?

— N-aș putea spune de fapt că te iubesc . . .

Dumnezeule, ce mai era și asta?

— Te iubesc *foarte mult*, Oliver.

6

Ray Stratton mi-e drag.

S-ar putea să nu fie un geniu, sau cine știe ce glorie sportivă (cam mălai mare la football), dar mi-a fost întotdeauna prieten sincer și bun tovarăș de cameră. Dar cîte n-a avut de îndurat din partea mea în anul acela! Mă întreb unde se aciuia să studieze de atîtea ori, cînd venind acasă să se apuce de carte, pe clanța de la intrare îl întîmpina cravata mea (semnal convențional pentru: «Atenție: înăuntru se lucrează!») Recunosc că nu se omora cu învățătura, dar din cînd în cînd n-avea încotro, căci veneau examenele. Să spunem că mergea să învețe în sala de lectură a căminului, sau la Lamont, sau chiar la « Pi Eta Club ». Dar unde mergea să se culce în nopțile acelea de sîmbătă spre duminică, cînd Jenny și cu mine ne hotăram să încălcăm regulamentul și rămîneam totuși împreună? Săracul Ray era probabil nevoit să umble cu bogdaproste prin străini, ca un vagabond în căutare de culcuș prin unghere, bătînd la diferite uși în speranța să fie primit, — dar altfel decît la mine. Noroc, cel puțin, că toate astea se petreceau în sezonul mort la football. Aș fi făcut și eu același lucru pentru el.

Dar vă întreb care a fost răsplata lui Ray pentru acest tratament? Împărțeam pe vremuri cu el orice amănunt al fiecărui punct marcat în triumfurile mele amoroase. Acum însă, nu numai că aceste inalienabile drepturi de coleg de dormitor îi erau tăgăduite, dar, mai mult decît atît, o singură dată nu i-am mărturisit deschis realitatea despre ceea ce se petrecea între mine și Jenny. Îi aduceam la cunoștință pur și simplu ziua și ora cînd aveam nevoie de cameră; doar atît. Stratton trăgea ce concluzie voia.

—Fii atent, Barrett, nu face pe nebunul, zi și mie: da sau nu? mă întreba el într-una.

— Raymond, în calitate de prieten îți cer insistent un singur lucru: nu-mi cere să-ți răspund.

— Dar Dumnezeule, Barrett, ce naiba tot faceți împreună atîtea după-mese în timpul săptămînii, toate serile alea de vineri, toate nopțile de sîmbătă spre duminică? E musai; trebuie: ai avut-o.

— Atunci ce-ți mai bați gura să mă-ntrebi, Ray?

— Pentru că-i *nesănătos*.

— Ce?

— Toată situația asta, Ol. Ascultă la mine: așa ceva nu s-a mai întîmplat cu tine niciodată. Niciodată n-ai pus un așa embargo pe detalii, — și tocmai față de mine. Nu-mi spui nimic. E ilegal. E nesănătos. Doamne sfinte, ce naiba poate face atît de deosebit?

— Ray dragă, într-un amor serios . . .

— Amor?

— Să nu te-apuci să spui că-i o vorbă murdară.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— La vîrsta ta? Amor? Dumnezeule Doamne, mă înspăimînți, mi-e frică.

— Ți-e frică? Și pentru ce? Ce-ți închipui, că m-am țăcănit?

— Mă tem pentru situația ta de burlac, Ol, pentru libertate. Pentru viața ta!

Săracul Ray. Vorbea serios.

— Te temi c-ai să pierzi un coleg de dormitor, ei?

— Aiurea. Am chiar un coleg *în plus*: de cînd dumneaiei petrece atîta timp cu tine *aici*.

Mă pregăteam de concert, așa că dialogul nostru trebuia să ia sfîrșit foarte curînd.

— Lasă morcovul, Raymond. O s-avem garsoniera aceea la New York. Alte bambine noi în fiecare seară. Să vezi ce viață o să fie!

— Nu-mi spune mie de morcov. Puștoaica asta te-a înhățat, Ol, ascultă ce-ți spun.

— Aiurea; totul e dirijat; fii calm cînd îți spun!

Tocmai îmi potriveam nodul cravatei, pornind-o către ușă. Stratton nu părea prea lămurit.

— Hei, Ollie?

— Da!

— Dar ai avut-o, este?

— Dumnezeule, Stratton!.

Nu mergeam la concert cu Jenny; mergeam, de-astă dată, *s-o văd*. În acea seară, la Dunster Hall, « Bach Society » cînta al cincilea concert brandenburgic și Jenny era solistă la clavecin. O ascultasem firește de nenumărate ori, niciodată însă cu orchestră și public. Doamne, cît eram de mîndru! N-a făcut, din cîte mă pricep, nici o greșeală.

— Ai fost nemaipomenită, i-am mărturisit eu la ieșire.

— Asta arată cît de mult te pricepi la muzică!

— Mă pricep destul.

Ne aflam în perimetrul Dunster Hall. Era o după amiază de aprilie cînd ai impresia că la Cambridge, Massachussetts, primăvara sosește de-adevăratelea. Colegii ei se preumblau prin apropiere (inclusiv Martin Davidson, care mă bombarda cu taciturne priviri dușmănoase), așa că mi-a fost imposibil să mă lansez cu ea în demonstrații despre chei, solfegii și game.

Am traversat Memorial Drive și am luat-o de-a lungul apei.

— Potolește-ți entuziasmele, Barrett. Fă-mi plăcerea asta. Nu cînt deloc extraordinar. Sînt pur și simplu OK. Nici măcar la nivelul unei « reprezentative universitare ». Doar OK. Asta-i tot: OK?

Ce mai puteam să spun cînd singură declina în acest fel orice elogiu?

— OK. Cînți OK. Vreau să mai spun un singur lucru: să te ții de treabă tot așa.

— Ce-ți veni? Cine-ți spune că n-am să mă țin de treabă? Am să iau chiar lecții cu Nadia Boulanger . . .

Ce naiba mai era și asta? Din felul brusc cum n-a mai adăugat nimic, am înțeles numaidecît că o luase gura pe dinainte.

— Cine? am întrebat eu intrigat.

— Nadia Boulanger. O profesoară celebră. La Paris.

Ultimele cuvinte le rostise însă cam precipitat.

— La Paris? am întrebat eu pe invers, domol.

— Nu ia americani decît pe ochi și pe sprînceană. Am avut un noroc colosal. E o bursă fantastică.

— Jennifer, să nu spui că pleci la Paris.

— Dar n-am văzut Europa niciodată. Abia aștept să plec, s-o văd.

Am apucat-o de umeri. Poate devenisem brutal, nu știu.

— Ascultă: și de cît timp păstrezi secretul ăsta pentru tine?

Atunci, pentru o dată în viața ei, Jenny nu m-a putut privi în ochi.

— Ollie, nu fi stupid, spuse ea. E inevitabil.

— Ce-i inevitabil?

— Absolvim ultimul an și ne vedem de treabă, fiecare pe calea lui. Tu mergi la Drept . . .

— Moment: explică-mi te rog la ce te referi.

Acuma mă privea drept în ochi. Și expresia feței ei era tristă.

— Preppie, familia ta e foarte bogată, eu sînt un zero din punct de vedere social.

O țineam mai departe de umeri.

— Nu văd ce naiba are chestia asta de-a face cu « fiecare pe calea lui ». *Acum* sîntem împreună: sîntem fericiți.

— Ollie, nu fi stupid, a repetat ea. Harvard e ca sacul lui Moș Crăciun. Poți îndesa în el fel de fel de jucării: tot ce-ți trece prin cap. Dar a doua zi, sacul se răstoarnă cu gura-n jos și e golit: gata sărbătoarea . . .

Ezita.

— . . . și-atunci trebuie să te întorci de unde-ai plecat.

— Vrei să spui c-ai să te-ntorci să tai tăiețel la Cranston, Rhode Island?

— Paste făinoase, corectă ea. Și nu glumi pe socoteala tatălui meu.

— Dar atunci, Jenny, te implor, nu mă părăsi.

— Dar atunci, Ollie, despre bursă ce-ai de spus? Și despre Paris ce-ai de spus, despre Parisul pe care nu l-am văzut niciodată?

— Dar despre căsătoria noastră ce-ai de spus?

Eu eram cel ce scosese aceste cuvinte, deși pentru o fracțiune de secundă nici nu mi-a venit să cred că ieșiseră din gura mea.

— A spus cineva ceva de căsătorie?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Da: eu. Ți-o spun acuma.
— Vrei să devin soția ta?
— Da.
Înclină capul, fără să zîmbească, și întrebă doar:
— Pentru ce?
Am privit-o drept în ochi.
— Pentru că, am spus.
— Oh, făcu ea. Nu-i un motiv atît de rău . . .
M-a luat de braț (nu de mînecă, de astă dată) și am pornit mai departe amîndoi de-a lungul apei. Nu mai era într-adevăr nimic de adăugat.

7

Ipswich, Massachussetts, e la aproximativ patruzeci de minute de Mystic River Bridge, — depinde de cum conduci și de starea vremii. Personal, mi se întîmplase o dată să parcurg distanța și în douăzeci și nouă de minute. Un anume domn și foarte distins bancher din Boston susține că ar fi parcurs-o într-un timp mai scurt; dar atunci cînd intră în discuție cronometraje sub treizeci de minute între Bridge și vila Barrett, devine foarte greu să poți deosebi realitatea de fantezie. Părerea mea rămîne că douăzeci și nouă de minute reprezintă aici o limită absolută. Mă refer și la faptul că stopurile de pe autostrada 1 nu pot fi ignorate de nimeni; nu știu ce credeți dumneavoastră.
— Conduci ca un dement, îmi spuse Jenny.
— Sîntem în Boston, am replicat. Toți conduc ca niște dementi.
Un stop la autostrada 1 mă obligă să frînez.
— Ai să ne omori pe amîndoi aici, înainte ca părinții tăi să apuce să ne ucidă cu zile.
— Jenny, te-aș ruga să ții cont de faptul că părinții mei sînt niște oameni foarte drăguți.
Se aprinse semnalul verde. În mai puțin de zece secunde, MG-ul meu atingea suta.
— Pînă și « Moaș'sa pe gheață »? întrebă ea.
— Cine?
— Oliver Barrett III.
— Ah, tata-i băiat bun. Zău c-o să-ți placă.
— De unde știi?
— Place tuturora, am replicat eu.
— Atunci ție de ce nu-ți place?
— Tocmai pentru că toată lumea-l place, am spus eu.
La urma urmelor nu știu ce mă apucase să le-o prezint. Asta îmi mai lipsea, — binecuvîntarea bătrînului « Stonyface ». În parte era și din cauza

ei: dorise acest lucru («Așa se face, Oliver»); în parte era la mijloc simplul fapt că Oliver III reprezenta efectiv banca mea de credit, în cel mai direct înțeles cu putință: îmi plătea universitatea.
Era duminică seara, — altfel nici nu se putea; vreau să spun că împrejurarea era obligatoriu foarte « comme il faut »: duminică deci, cînd o groază de mașini se înghesuie pe autostrada 1 și împiedică omul să se grăbească. Am părăsit autostrada, cotind pe Groton Street, o alee laterală cu ale cărei viraje eram obișnuit de mic.
— Dar nu văd nici o casă, observă Jenny. Nu sînt decît crînguri de copaci.
— Casele sînt în spate, după copaci.
Pe Groton Street, dacă nu ești foarte atent, riști din viteză să te trezești trecînd pe dinaintea bifurcației spre propria ta adresă. Este exact ce mi s-a întîmplat în acea după-amiază. Trecusem de intrare cu circa două sute de metri cînd mi-am dat seama și am frînat brusc.
— Unde-am ajuns? a întrebat ea.
— Am trecut, am bîiguit printre dinți, înjurînd de mama focului.
O fi fost ceva simbolic în depășirea asta a intrării către vilă . . . Oricum, odată intrat cu mașina pe teritoriul Barrett, am redus viteza. De la șosea la vilă e circa o jumătate de milă. Pe drum mai întîlnești, ici colo și alte — să le spunem — anexe. Probabil că, văzute pentru prima oară, produc o impresie extraordinară.
— Ei drăcia dracului, exclamă dintr-odată Jenny.
— Care-i chestia, Jen?
— Fără bancuri. La loc comanda, Oliver. Oprește mașina.
Am oprit. Era complet panicată.
— Ei, Ol: nu mi-am închipuit c-o să fie chiar așa.
— Cum adică?
— În halul ăsta de bogăție. Probabil că aveți și servi pe aici.
Am vrut să mă întind s-o domolesc cu o mîngîiere, dar palmele mi-erau transpirate (pentru mine, lucru total neobișnuit), așa că m-am mărginit să-i dau asigurări verbale.
— Jen, lasă prostiile. O să vezi că nu-i decît apă de ploaie.
— De acord; dar poți să-mi explici de ce, așa, dintr-odată, îmi vine acum să mă fi numit mai curînd Abigail Adams sau, știu eu, Wendy WASP? [1]
Am parcurs restul distanței fără să ne mai spunem nimic; am frînat în fața vilei, în dreptul treptelor de la intrare. După ce-am sunat, in extremis, Jenny a cedat unui ultim acces de panică.

---

[1] Nume americane « neaoșe »; jocul de cuvinte din WASP (viespe) corespunde inițialelor *White, Anglo Saxon, Protestant*, prin care păturile catolice, evreiești și de culoare, desemnează uneori așa zisa aristocrație pămînteană SUA. (n.r.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Să fugim ! a exclamat ea în secunda cînd tocmai așteptam să se deschidă ușa.

— Să rămînem și să combatem, i-am răspuns.

Nu-mi pot da seama dacă cineva din noi doi glumea spunînd acestea.

Ușa ne-a fost deschisă de Florence, o devotată și bătrînă servitoare a familiei.

— Vai, domnișorul Oliver ! m-a întîmpinat ea.

Dumnezeule, ce nesuferită mi-era forma asta de adresare ! « Domnișorul » — cu acea implicită distincție peiorativă între bătrînul « Stonyface » și mine.

De la Florence am aflat că eram așteptați în bibliotecă. Pînă să ajungem acolo, Jenny a primit însă șocul unei galerii întregi de portrete, trecute în revistă din mers. Întîi, faptul că unele erau semnate John Singer Sargent [1] (printre altele, un Oliver Barrett II în ulei, expus cîteodată și la Boston Museum); apoi — și mai ales — faptul că nu toți membrii familiei aveau numele Barrett. Unii înaintași Barrett de sex femeiesc dăduseră prin alianță naștere unor figuri ca Barrett Winthrop, Richard Barrett Sewall și alții; era apoi Abbot Lawrence Lyman, care avusese temeritatea de a răzbi prin viață (și prin Harvard — analogia e implicită) și să devină laureat al unui mare premiu de chimie, fără să poarte în vreun fel ilustrul patronimic !

— Apă de ploaie, Jenny, am liniștit-o eu.

— Nu știam că ești rudă și cu Sewall Boat House, a remarcat ea.

— Ei, da, e bine că mă trag dintr-o descendență de pietrari și schelari?

La capătul lungului șir de portrete, drept înaintea intrării în bibliotecă, era o vitrină de cristal. În vitrină cupe. Trofee sportive.

— Colosal, făcu Jenny. N-am mai văzut așa ceva : parcă-s din aur și din argint adevărat . . .

— Păi sînt.

— Dumnezeule ! Și-s ale tale?

— Nu. Ale lui.

Faptul că trofeul olimpiadei de la Amsterdam lipsea de aici era indiscutabil una din problemele legate de amintirile personale ale lui Oliver Barrett III. Cu sau fără cupa olimpică, nu încăpea discuție că bătrînul avea totuși o panoplie întreagă de trofee semnificative, cucerite în cele mai diverse competiții de canotaj. Foarte multe. O groază. Proba sclipitoare și concretă a acestui adevăr lua acum ochii lui Jennifer.

— La campionatele de popice de la Cranston nu se dau niciodată asemenea chestii.

Apoi cred că mi-a dat un ghiont cu cotul.

---

[1] Portretist american celebru (1856—1925)

— Și tu, Oliver, n-ai trofee?

— Ba da.

— Într-un cufăr?

— Nu. Sus în cameră. Sub pat.

Mi-a aruncat o scumpă privire Jennifer, atît de proprie și inimitabilă, și mi-a șoptit la ureche :

— Mai încolo mergem să le vedem, ei?

N-am apucat să-i răspund, nici să verific adevăratul mobil care dictase propunerea acestei expediții la mine în dormitor, cînd dintr-odată, am fost întrerupți.

— Ei, bun venit.

Moaș'sa pe gheață ! Era bătrînul în persoană !

— Ah, bun găsit. Ți-o prezint pe Jennifer . . .

— Încîntat de cunoștință.

Înainte să fi avut timp să fac prezentările, îi și dăduse mîna. Observam că, de astă dată, renunțase la uniforma lui obișnuită de bancher. Da, într-adevăr, Oliver III purta un sacou « sport » din cașmir. Iar pe fizionomia lui, obișnuit împietrită, flutura acum un surîs insidios.

— Poftiți vă rog, să intrăm; soția mea ne așteaptă alături.

Pe Jennifer o aștepta în bibliotecă un al doilea șoc fără egal : întîlnirea cu Alison Forbes, supranumită « Tipsy », Barrett.

— Soția mea . . . Alison, ți-o prezint pe Jennifer . . .

Se și grăbise să uzurpe rolul de-a face prezentările !

— . . . Calliveri, am adăugat eu, deoarece Old Stony nu cunoștea numele ei de familie.

— Cavilleri, a adăugat Jenny politicoasă, — căci îi pronunțasem numele greșit, pentru prima și ultima oară în viața mea.

— Ca în *Cavalleria Rusticana?* a întrebat atunci mama, pe semne din dorința de-a dovedi că, în pofida statutului ei de casnică, era totuși o femeie cultivată.

— Într-adevăr, i-a răspuns Jenny zîmbind. Fără nici o legătură, însă.

— Ah, spuse mama.

— Ah, spuse tata.

La care, — incapabil să mă dumiresc dacă prinseseră sau nu, spiritul lui Jenny, — n-am avut altceva de adăugat decît :

— Ah?

Mama și Jenny și-au dat mîna, apoi, după obișnuitul schimb de banalități, practic imposibil de depășit la noi în familie, ne-am așezat cu toții în fotolii. Toată lumea era calmă. Eu încercam să prind din aer mișcarea. Indiscutabil, mama trecuse la scrutarea atentă a lui Jennifer, făcînd probabil aprecieri asupra felului cum era îmbrăcată (nu « province » de astă dată !), asupra

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ţinutei, atitudinii şi, sigur, accentului. Imposibil de disimulat: accentul Cranston-ului era sezisabil pînă şi în frazele ei cele mai politicoase. Poate că şi Jenny la rîndul ei o scruta pe mama. Se spune că fetele au acest obicei. Şi că asta ar scoate la iveală descoperiri interesante cu privire la băieţii care urmează să le devină soţi. Poate că-l scruta şi pe Oliver III. O fi observat că-i mai înalt ca mine? Dar despre sacoul sport ce-o fi zicînd?

Oliver III, ca de obicei, îşi concentra tirul asupra mea.

— Cum te mai lauzi, băiete?

Pentru un fost titular al unei burse Rhodes [1] bătrînul era un causeur lamentabil.

— Prea bine dom'le. Prea bine.

Dintr-un simţ al echilibrului conversaţional, mama o întreţinea pe Jennifer.

— Cum a fost drumul?

— Foarte plăcut, răspunse Jenny. Plăcut şi . . . rapid.

— Da, Oliver conduce repede, interveni Old Stony.

— Dar nu mai repede ca tine, tată, am întors-o.

Ce avea să mai adauge la asta?

— Hm, da. Sigur.

Sigur, altfel nici nu se putea.

Mama care-i întotdeauna de partea lui, oricare ar fi situaţia, schimbă urgent vorba în direcţia unui subiect de interes mai general — muzică, artă, — sau aşa ceva. Aş minţi dacă aş spune că ascultam atent. După cîteva momente, m-am trezit în mîini cu o ceaşcă de ceai.

— Mulţumesc, am spus; apoi am adăugat . . . dar foarte curînd o să trebuiască să plecăm . . .

— Ce spui? făcu Jenny. Se pare că discuţia era despre Puccini, sau altceva, şi remarca mea căzuse întrucîtva ca nuca-n perete. Mama s-a uitat atunci la mine (eveniment rar).

— Dar parcă înţelesesem că aţi venit să luăm masa împreună?

— Hm . . . n-o să putem, am răspuns eu.

— Desigur, spuse Jenny, sincronizînd aproape perfect.

— Trebuie să fiu înapoi, ştii, — m-am adresat eu cinstit către Jen.

Jenny mi-a aruncat o privire stil « ce tot vorbeşti acolo? » Atunci bătrînul Stonyface se pronunţă în următoarele cuvinte:

— Rămîneţi la masă. E un ordin.

Surîsul prefăcut care-i flutura pe buze nu contrazicea întru nimic porunca. Dar nu eram dispus să înghit una ca asta nici măcar din partea unui fost finalist olimpic.

---

[1] Celebră bursă de studii înfiinţată de Cecil Rhodes pentru studenţii merituoşi din mai multe ţări ale lumii: în SUA numărul titularilor ei e limitat prin fundaţie la 32. (n. r.)

— Zău, nu putem, tată, am replicat eu.

— Trebuie, Oliver, spuse atunci Jenny.

— De ce? am întrebat.

— Pentru că mi-e foame, a spus ea.

Ne-am aşezat la masă îndeplinind astfel dorinţa lui Oliver III. El şi-a înclinat capul de rugăciune. Mama şi Jenny îl urmară. Cît despre mine, m-am aplecat uşor.

— Binecuvîntează, te rugăm Doamne, această masă şi ajută-ne pururea să ne amintim de toate nevoile şi lipsurile aproapelui nostru. În numele Domnului nostru Isus Cristos . . .

— Amin, încheie mama (şi Jenny, — dar foarte stins).

— Play! am lansat eu, jumătate în glumă. Nimeni nu părea amuzat. Jenny mai puţin decît toţi. Îşi întoarse privirea de la mine. Oliver III îmi aruncă o uitătură piezişă:

— Mi-ar face realmente plăcere să te văd din cînd în cînd jucînd şi tenis, Oliver.

Dacă n-am mîncat într-o tăcere mormîntală, faptul se datoreşte remarcabilei capacităţi a mamei de a reanima cu mici banalităţi conversaţia la răstimpuri.

— Deci sînteţi de fel din Cranston, Jenny?

— Da, cam aşa ceva. De fapt mama era născută la Fall River.

— Familia Barrett are fabrici la Fall River, observă Oliver III.

— Unde timp de generaţii au fost exploataţi muncitorii, adăugă Oliver IV.

— În secolul al nouăsprezecelea, adăugă Oliver III.

Mama zîmbi, aparent satisfăcută că Oliver *al ei* cîştigase mingea. Dar prea devreme.

— Ce se aude cu proiectele acelea de automatizare a muncii pe-acolo? am reluat eu din voleu.

A urmat o mică pauză. Mă pusesem în gardă pentru o ripostă fulgerătoare.

— Ce se-aude cu cafeaua? rosti Alison Forbes Tipsy Barrett.

Ne-am retras apoi în bibliotecă pentru ceea ce, indiscutabil, trebuia să fie ultima rundă. Jenny şi cu mine aveam şcoală a doua zi dimineaţă; Stony avea bancă, şi aşa mai departe; Tipsy avea cu siguranţă să aibă la rîndul ei un punct de program matinal.

— Puţin zahăr, Oliver? întrebă mama.

— Oliver bea întotdeauna cu zahăr, draga mea, spuse tata.

— Astă seară, nu, mulţumesc, am răspuns eu. Aşa, goală. Mersi.

Bun. Toată lumea era instalată, sorbind comod din cafele, nu mai aveam nimic să ne spunem. M-am înfiinţat aşadar cu un subiect de discuţie.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Spune, Jennifer, am întrebat dintr-odată, ce părere ai despre « Detașamentul Păcii »?

Încruntă din sprîncene și refuză să coopereze.

— Oh, te pomenești că le-ai spus, O.B.? făcu mama către tata.

— E prematur, draga mea, răspunse Oliver III, afișînd o falsă modestie din care se citea însă răspicat: « întreabă: hai întreabă! » Era deci obligatoriu.

— Ce-i cu asta, tată?

— Nimic important, Oliver.

— Dar cum poți spune una ca asta? interveni mama, întorcîndu-se neîntîrziat către mine spre a difuza cu putere maximă mesajul (socot, ca venind din partea lui):

— Tatăl tău va fi numit în curînd președinte al « Detașamentului Păcii »

— Oh.

Jenny scoase la rîndul ei un « oh »! — dar pe un ton diferit, mai vesel.

Tata se prefăcea stînjenit, mama părea că așteaptă să mă înființez cu un salamalec, sau așa ceva. Dă-o-ncolo, la urma urmelor nu era postul de Secretar de Stat!

— Felicitări, Mr. Barrett! Jenny luase inițiativa.

— Da, sigur, felicitări, am aprobat în urma ei.

Mama murea să deschidă o discuție despre marea bombă.

— Sînt absolut convinsă c-o să fie o splendidă experiență educativă, porni ea.

— Oh, da, încuviință Jenny.

— Da, sigur, am adăugat și eu, fără deosebită convingere. Hm — fii bună și pasează-mi zahărul, te rog.

8

— Jenny, orice-ai zice, doar nu-i Secretar de Stat, ce naiba!

În cele din urmă, goneam înapoi către Cambridge, slavă Domnului.

— Oricum, Oliver, ai fi putut să te arăți ceva mai entuziasmat.

— L-am complimentat, ce vrei.

— Fantastic de mărinimos din partea ta.

— Ce dracu voiai să spun?

— Nu știu zău, Dumnezeule, a oftat ea, dar toată povestea asta mă face să mă simt îngrozitor de prost.

— Pe mine nu mai puțin, am adăugat.

Am mers apoi o bucată de drum fără să ne mai spunem nimic. Undeva plutea totuși o neînțelegere.

— Și care-i povestea ce te face să te simți îngrozitor de prost Jen? am întrebat-o eu după un timp prelung de cugetare.

— Felul dezgustător în care tratezi pe propriul tău tată.

— Și ce părere ai despre felul desgustător cum se poartă el cu mine?

Papara era gata. Mai precis, porția de spaghetti cu sos. Jenny se ambală într-adevăr într-o vehementă diatribă despre datoria dragostei filiale, — tot sindromul italo-mediteraneean. Și cît de nerespectuos eram.

— Îl iei peste picior, îl iei în balon, îți bați joc tot timpul!

— E reciproc, Jen. Sau nu ți-ai dat seama?

— Am impresia că nu te-ai da înapoi de la nimic, doar, doar să-i pui și tu capac.

— Sufletu'! Imposibil de pus capac lui Oliver Barrett III.

A urmat o mică tăcere curioasă; după care mi-a răspuns:

— Decît, eventual, luînd pe soție pe Jennifer Cavilleri...

M-am stăpînit cît a fost necesar ca să trag mașina pe dreapta în parking-ul unui motel-restaurant pescăresc. M-am întors apoi către Jennifer și mi-am ieșit din pepeni.

— Vasăzică, asta crezi tu despre mine?

— Cred că face și asta parte din ceea ce simți pentru mine, mi-a răspuns ea, foarte calm.

— Jenny, tu nu crezi că te iubesc? am început să strig la ea.

— Ba da, mi-a răspuns, păstrîndu-și calmul încă. Dar dintr-un fel de nebunie, iubești în același timp și situația mea socială, — care-i negativă.

Nu mă puteam gîndi la alt răspuns decît *nu*. Am repetat *nu*, de nu știu cîte ori, pe toate tonurile. Eram îngrozitor de supărat, îmi dădeam seama că putea chiar să aibă puțină dreptate cu ceea ce spusese.

Nici ea nu părea deosebit de încîntată.

— Nu pot să mă pronunț în nici un fel, Ollie. Cred numai că asta face parte din sentimentul tău. Așa cum și eu, la rîndul meu, nu țin numai la tine: țin și la numele tău, — pînă și la numeralul din coadă.

A privit într-o parte, și am crezut că o să înceapă poate să plîngă. Dar nu; și-a încheiat gîndul:

— La urma urmelor face și asta parte din ceea se sîntem.

Am tăcut o clipă, cu privirea ațintită la firma clipitoare de neon: « Midii & Stridii ». Ceea ce-mi plăcea atît de mult la Jenny era capacitatea ei de a citi înlăuntrul meu, de a înțelege o mulțime de lucruri pe care nu mă mai simțeam obligat să le formulez anevoie în cuvinte. De pildă, chiar în clipa asta. Dar cum să admit deschis că nu eram perfect? Dumnezeule, ea cîntărise deja foarte deschis toată imperfecțiunea mea, și *pe a ei*. Doamne, cît de nevrednic mă simțeam!

Îmi luase complet piuitul.

— Nu vrei să mănînci stridii, Jen?

— Nu vrei să mănînci bătaie de la mine, Preppie?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Ba da, am spus.

Își strînse pumnul gingaș și mi-l lipi de față. L-am sărutat, apoi am încercat să mă întind ca s-o îmbrățișez cu totul; dar m-a împins cît colo răstindu-se la mine ca o apucată:

— Pornește motorul, Preppie! Ce mai aștepți, mișcă! grăbește-te!

Doamne, cît m-am grăbit.

Subiectul numărul unu era excesul de viteză. Graba. Precipitația mea. Nu-mi pot aminti cuvintele tatei, dar, în linii mari, textul alocuțiunii pe care mi-o ținea la masă, în saloanele Harvard Clubului, era axat în principal pe năravul meu de-a merge prea repede. Ii răspunsesem că eram deacum un om în toată firea și că n-ar mai fi cazul să mă moralizeze în continuare, și nici să-mi comenteze într-una purtările. Mi-a răspuns că pînă și conducătorii politici aveau din cînd în cînd nevoie de puțină critică constructivă. Am luat aceasta drept o aluzie nu tocmai subtilă la sarcinile pe care le avusese de îndeplinit în timpul administrației Roosevelt. Dar n-aveam de gînd să-i aduc aminte de F.D.R., sau de rolul jucat de el în reforma băncilor americane. Așa că am preferat să tac chitic.

Cum vă spuneam, dejunam împreună la Harvard Club, Boston. (Eu « prea repede », — dacă e să acceptăm aprecierile lui tata). Eram aici înconjurați de tot felul de indivizi din cercul lui. Diverși colegi, clienți, admiratori, și așa mai departe. Era o treabă regizată cu amănuntul. Dacă trăgeai puțin cu urechea, puteai auzi în dreapta sau în stînga: « Uite-l pe Oliver Barrett ». Sau: «La masa aceea e Barrett, cunoscutul sportiv».

Nu era firește decît o nouă rundă în lunga noastră serie de non-conversații. Singura chestie perfect evidentă era că se bătea apa în piuă.

— Tată, n-ai nimic de zis în legătură cu Jennifer?

— Și mă rog, ce-ar fi de zis? Ne-ai pus doar înaintea unui fapt împlinit, nu?

— Bine, dar vreau să-ți cunosc *părerea*, tată.

— Sînt de părere că Jennifer e admirabilă. Pentru o fată ca ea, să ajungi să răzbești pînă la Radcliffe . . .

Cu atari pseudo-gogoașe mieroase, pregătea inevitabil deschiderea atacului.

— Dar să venim la obiect, tată!

— « Obiectul », în cazul de față, n-are nimic de-a face cu frumoasa domnișoară, spuse el. Are de-a face doar cu tine.

— Ah? am zis eu.

— E vorba de rebeliune, băiete, adăugă el. Rebeliunea ta împotriva mea.

— Tată, dar te rog să-mi explici în ce măsură faptul de a lua de soție pe o colegă de universitate, frumoasă și inteligentă, constituie o rebeliune. Ai văzut-o. Te-ai convins că nu-i o hippie descreierată . . .

— *Nu* e o mulțime de alte lucruri . . .

Aha, deci asta era. Obstrucție și rahat cu lingura mare.

— Spune-mi sincer, tată, ce te roade, mai mult: faptul că-i catolică sau faptul că-i săracă?

Îmi răspunse printr-un fel de șoaptă în timp ce se apleca ușor către mine:

— Dar pe *tine*, ia spune-mi, ce te atrage mai mult?

Simțeam nevoia să mă ridic și să plec. I-am spus-o.

— Stai jos și vorbește ca un bărbat, a explicat el.

« Ca un bărbat », adică cum: prin contrast cu ce? « cu un mucos »? « o fetișcană »? « un șoarice »? Oricum, fapt e c-am rămas.

Moaș'sa pe gheață, — ce satisfacție enormă i-am dat rămînînd mai departe la masă. Mi-era clar că pentru el asta reprezenta nici mai mult nici mai puțin decît o nouă victorie.

— Tot ce vreau să te rog, e să nu te grăbești: mai așteaptă puțin, spuse Oliver Barrett III.

— Dacă poți, fii bun și definește ce înțelegi prin *puțin*.

— Termină mai întîi cursul superior: fă-ți Dreptul. Dacă-*i* ceva serios, o să suporte proba timpului.

— Sigur că-i *serios*, dar pentru ce naiba să supun treaba asta unei probe arbitrare?

Poziția mea era acum fără echivoc. Mă opuneam. Eram contra arbitrarului. Contra tendinței lui de dominare și control asupra vieții mele.

— Oliver. (Începuse o nouă rundă). Nu uita că ești minor . . .

— Adică cum, *minor?* Începuse să-mi sară muștarul; ei, fire-ar să fie.

— N-ai împlinit încă douăzeci și doi de ani. Din punct de vedere legal nu ești major.

— Punct de vedere legal? ! Sufletu' ! M-am săturat pînă în gît de atîtea rahaturi și noduri în papură !

Nu e exclus ca ultimele mele remarci să fi fost auzite pe la mesele vecine.

Ca pentru a compensa ridicarea tonului de care mă făcusem vinovat, Oliver III îmi adresă atunci următoarea replică sub forma unui tir nimicitor, rostit în șoaptă:

— Ești liber: însoară-te cu ea acuma: eu însă nu-ți mai dau nici bună ziua.

Și ce mare scofală, chiar dacă ar fi auzit întreg salonul?

— Tată, de astfel de ziuă bună *n-am nevoie!*

Și am ieșit din existența lui, ca să încep să-mi trăiesc propria viață.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

9

Problema rămînea de rezolvat la Cranston, Rhode Island, orășel situat puțin mai la sud de Boston decît e Ipswich-ul către nord. După lamentabilul eșec al prezentării lui Jennifer socrilor ei prezumtivi (« asasini prezumtivi » — glumea ea), ideea de a face cunoștința tatălui ei era departe de a-mi inspira entuziasm. Ceea ce vreau să spun e că mă și vedeam angrenat pînă peste cap, în combaterea unui monstruos sindrom italo-mediteraneean, agravat și de faptul că Jen fusese orfană de mamă, legătura dintre tată și fiică fiind, după toate probabilitățile, anormal de puternică. Mă pregăteam deci pentru șocul cu acest complex de « forțe emoționale », cunoscute și din manualele de psihologie.

La acestea toate se adăuga faptul că mă simțeam personal un intrus.

Imaginați-vă, să spunem — pentru o fracțiune de secundă — pe domnul Olivero Barretto, un simpatic italienaș din cartier, la Cranston, Rhode Island. Olivero Barretto se duce la Cavilleri tatăl, plăcintar în numita localitate, și-i spune: « Aș dori să iau de soție pe singura dumneavoastră fiică, Jennifer ». Care ar putea fi întîia întrebare a bătrînului macaronar? (N-ar întreba nimic firește de iubire, deoarece a ști cine-i Jenny înseamnă automat s-o și iubești; acesta e un adevăr universal). Nu, Mr. Cavilleri ar pune o întrebare cam în stilul acesta: « Barretto dragă, cu ce-ai de gînd să-i asiguri întreținerea? »

Iar acum, căutați să vă imaginați reacția de om cumsecade a lui Mr. Cavilleri, dacă Barretto i-ar răspunde că, de fapt, cel puțin pentru următorii trei ani, situația e inversă: fata lui ar urma să asigure întreținerea tînărului ginere! E clar că bunul Mr. Cavilleri i-ar arăta pe loc ușa, sau chiar, — presupunînd că Barretto ar fi mai pirpiriu ca mine — i-ar face vînt afară.

E o treabă care nu se mai discută.

Veți înțelege așadar motivul pentru care, la volanul mașinii mele care, în acea după-amiază de mai, se îndrepta către sud, respectam cu cea mai mare strictețe toate semnele indicatoarelor de viteză postate de-a lungul autostradei 95. La un moment dat, Jenny, care se deprinsese în ultimul timp cu plăcerile vitezei, mi-a atras chiar atenția, sub formă de reproș, că mergeam cu patruzeci pe o porțiune unde eram autorizat să ating patruzeci și cinci de mile pe oră. I-am explicat că voiam să trag cu urechea la bătaia motorului, — ceea ce, firește, ea n-a crezut.

— Jen, te rog, i-am spus eu, povestește-mi din nou.

Răbdarea nu era virtutea cardinală a lui Jenny, așa că a refuzat să-mi mai întărească moralul pentru a nu știu cîta oară, răspunzînd la toate întrebările stupide pe care i le mai adresasem deja.

— Te implor, Jenny, pentru ultima oară.

— Am vorbit cu el la telefon. I-am explicat. A spus OK. Asta pe englezește, pentru că — așa cum ți-am mai spus, și cum s-ar părea că nu vrei să crezi — nu știe o boabă de italiană, afară de cîteva înjurături.

— Bine, dar ce *înseamnă OK?*

— Vrei să insinuezi că Școala de Drept de la Harvard e frecventată de un student incapabil să dea definiția termenului OK?

— Dar nu-i un termen juridic, Jen.

Și-a așezat o mînă pe brațul meu. Slavă Domnului, asta puteam pricepe. Totuși, mai simțeam lipsa unei clarificări.

— De fapt OK ar fi putut să însemne și: « n-am ce-i face; deci accept ».

În inima ei, atît de bună și caritabilă, a mai găsit atunci resurse să-mi repete pentru a *n* oară detaliile convorbirii avute cu tatăl ei. Îi părea bine. Realmente. Nu se gîndise într-adevăr niciodată că trimițînd-o la Radcliffe, avea s-o mărite la un moment dat cu primul vecin (unul, de altfel, îi și ceruse mîna înainte de plecarea la colegiu). Că la început n-a vrut să creadă că viitorul ginere poartă numele de Oliver Barrett *IV*. Și că, în legătură cu aceasta, a avertizat-o chiar împotriva violării celei de-a unsprezecea porunci.

— Care mai e și aia? am întrebat-o.

— Să nu spui gogoși tatălui tău, a fost răspunsul ei.

— Oh.

— Și asta-i tot, Oliver. Te rog să mă crezi.

— Știe că n-am avere?

— Da.

— Nu-i pasă?

— Cel puțin aici, el și cu tine aveți un lucru în comun.

— Dar este c-ar fi mai bucuros dac-aș avea ceva gologani?

— Tu nu?

N-am mai scos un singur cuvînt pînă la destinație.

Jenny locuia pe Hamilton Avenue, o stradă cu un lung șir de case din lemn, cu o droaie de copii la tot pasul, pe trotuare, și cîțiva copaci pricăjiți ici și colo. De la volan, căutînd din ochi un loc de parcare, prima mea impresie a fost aceea că mă aflam în altă țară. Întîi și întîi, peste tot, lume. Apoi, cîrduri întregi de copii jucîndu-se în stradă; familii stăteau adunate ciorchine pe dinaintea caselor, aparent fără altă ocupație decît aceea de a căsca gura la manevrele mele de la volanul MG-ului.

Jenny sări prima jos din mașină. Aici, în Cranston, reflexele ei aveau parcă o agerime neobișnuită: ai fi zis că-i un greier. O ovație spontană s-a pornit dintr-odată și dezordonat în clipa cînd lumea adunată înaintea intrării și-a dat seama ce pasager transportam. La Cavilleri, chiar ea!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cînd mi-am dat seama cu ce strigăte de simpatie o întîmpinau, aproape că mi-a fost rușine să mai cobor. Am realizat concomitent că n-aveam efectiv nici cea mai mică șansă să trec, măcar o singură clipă, drept vreun ipotetic Olivero Barretto.

— Hei Jenny ! îi strigă dintr-odată un fel de matroană cu formidabilă vervă.

— Oh, doamna Capodilupo, ce mai faceți? îi strigă Jenny drept răspuns. Am ieșit atunci cu grijă din mașină. Simțeam cum toate privirile se ațintiseră asupra mea.

— Alo, ei, cine-i băiatu? țipă doamna Capodilupo.

Destul de puțin subtili oamenii de aici, mi-am zis în sinea mea.

— Nu-i nimic ! îi răspunse amuzată Jenny, scoțînd un nou strigăt. Ceea ce m-a îmbărbătat peste măsură.

— O fi ! țipă doamna Capodilupo (către mine, de astă dată) dar să știi că fata în schimb e ceva !

— Las' că știe el ! răspunse Jenny glumeț.

Se-ntoarse apoi să dea satisfacție și părții de vis-à-vis.

— Las' că știe el ! repetă ea spre celălalt grup de admiratori. Mă apucă de mînă (eram ca un fel de venetic călcînd pragul unui paradis) și urcarăm împreună treptele spre etajul casei cu numărul 189 A.

A fost un moment curios.

Stăteam înfipt acolo, în picioare; Jenny tocmai apucase să spună:

— Acesta-i tata, Ol . . .

Phil Cavilleri, un bărbat mai scund ca mine și cam îndesat, botocănos, — tip Rhode Island — în jur de cincizeci de ani, îmi întindea mîna.

Am apucat-o; pot spune că mi-a scuturat-o destul de zdravăn.

— Încîntat de cunoștință, domnule.

— Phil, mă corectă el. Mă numesc Phil.

— Phil, dom'le, am reluat eu continuînd să-i strîng mîna.

Apoi, totodată, a fost și un moment de spaimă. Căci nici n-apucase bine să dea drumul mîinii mele drepte, că Mr. Cavilleri se și întorsese către fiica lui, scoțînd următorul răcnet de necrezut:

— *Jennifer !*

O fracțiune de secundă nu se petrecu nimic altceva. Apoi însă se năpustiră unul în brațele celuilalt. Și se strîngeau. Tare. Cît puteau de tare. Legănîndu-se încoace și încolo. Tot ce Mr. Cavilleri mai putu rosti în chip de comentariu la această introducere fu repetarea (acum tot mai blajină) a numelui fiicei sale: *Jennifer*. Și tot ce absolventa și premianta sa fiică a putut să spună drept răspuns, a fost o singură silabă: *Phil*.

Eram categoric omul de pe tușă.

O anumită normă făcînd parte din alesul meu bagaj educativ mi-a folosit în ziua aceea scoțîndu-mă de la ananghie. Mi se ținuseră dintotdeauna interminabile prelegeri în legătură cu îndatorirea de *a nu vorbi niciodată cu gura plină*. Întrucît Phil și fiica sa unelteau fără oprire în vederea umplerii amintitului orificiu, nu m-am socotit cîtuși de puțin obligat să vorbesc. Am ingurgitat însă probabil o cantitate record de plăcinte italienești. În încheierea copiosului consum, am disertat scurt, cum m-am priceput mai bine, despre sortimentul care-mi plăcuse cel mai mult (mă înfruptasem în două rînduri din fiecare, ca nu cumva purtarea mea să fie socotită jignitoare): încîntarea celor doi Cavilleri era de nedescris.

— Băiatul e OK, declară Phil Cavilleri către fiica sa.

Ce putea să însemne asta?

N-aveam de fapt nevoie de nici o definiție; singurul lucru pe care mi-l doream din toată inima era să știu care anume din puținele și foarte circumspectele mele acțiuni mă învredniciseră de acest mult îndrăgit epitet.

Îmi plăcuseră cel mai mult plăcintele cele mai bune? Sau, cine știe, strîngerea dreptei mele fusese mulțumitor de zdravănă? Ce anume? aceasta era întrebarea.

— *Ți-am spus* doar că băiatul e OK, Phil, se adresă Jennifer lui Mr. Cavilleri.

— E-n ordine, răspunse tatăl. Dar trebuia să mă conving totuși cu ochii mei. Acum m-am convins. Oliver?

Acum mi se adresa mie.

— Da, domnule?

— Phil.

— Phil, dom'le.

— Ești un băiat OK.

— Vă mulțumesc foarte mult. Sînt foarte măgulit. Realmente. Dumneavoastră știți cît de mult țin la fiica dumneavoastră. Și dumneavoastră . . .

— Oliver, întrerupse Jenny, ce tot îndrugi acolo ca un caraghios? Încetează !

— Jennifer, întrerupse Mr. Cavilleri, ce-ar fi să nu-l faci caraghios? Ce moaș'sa pe gheață, — e doar musafirul nostru?

Cu prilejul cinei (a reieșit că partea de plăcintărie nu fusese decît simplu aperitiv), Phil a încercat să deschidă o discuție serioasă cu mine despre știți-dumneavoastră-ce. Dintr-un motiv, zic eu, total nebunesc, Phil era de părere că ar fi putut să mijlocească o împăcare între numiții Oliver III și Oliver IV.

— Lasă-mă să-i vorbesc la telefon; așa, ca de la părinte la părinte, pleda el,

— Zău, Phil, crede-mă, e curată pierdere de timp.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Dar nu pot sta așa cu brațele încrucișate, să las un părinte să-și trimeată fiul la plimbare, nu pot !

— Da, dar nu uita că și eu la rîndul meu, îl trimit pe el la plimbare.

— Pe dracu ! Să nu te mai aud spunînd una ca asta cîte zile oi avea, mă-nțelegi? replică el, de-a dreptul supărat. Dragostea de tată e o calitate ce se cere iubită și respectată. E lucru rar.

— Mai ales în familia mea, am observat eu.

Jenny se afera cu servitul, fiind mai mult absentă de la discuție.

— Formează-mi numărul, insista mai departe Phil. Lasă c-am eu grijă: să vezi cum se-aranjează totul.

— Nu, Phil, între tata și mine toate firele au înghețat.

— Ascultă la mine, Oliver, ai să vezi cum le topim noi. Crede-mă: îți spun eu că le topim. Deh, cînd vine timpul de mers la biserică . . .

În clipa aceea Jenny, care tocmai întindea farfuriile pentru desert, adresă părintelui ei o monosilabă pe ton de avertisment.

— Phil? . . .

— Da, Jen: ce-i?

— În legătură cu biserica . . .

— Mda, ce?

— Hm — există, ca să zic așa, există aici o obiecție, Phil.

— Oh? făcu Mr. Cavilleri. Apoi, trăgînd cu promptitudine concluzia greșită, se-ntoarse spre mine pe ton de scuză.

— Hm . . . să știi . . . n-am vrut de loc să spun musai *catolică*, Oliver. Adică, așa cum ai aflat probabil de la Jennifer, noi sîntem catolici. Mă refeream însă la biserica ta, Oliver. Dumnezeu binecuvîntează unirea voastră, pot s-o jur, oricare ar fi biserica.

Am aruncat o privire lui Jen, care, în mod învederat omisese punctul cu pricina în discuția lor telefonică de mai înainte.

— Oliver, îmi explică ea, era zău prea mult: nu-l puteam pocni și cu asta, chiar de la început.

— Cum adică? întrebă imperturbabil afabilul Mr. Cavilleri; pocniți; pocniți-mă, copii dragi, — cu tot ce vă trece prin minte.

Nu știu de ce, tocmai în acea clipă, privirile mele căzură asupra unei statuete a Maicii Domnului din porțelan, dominînd de pe o policioară sufrageria familiei Cavilleri.

— E vorba de chestia cu binecuvîntarea bisericii, Phil, spuse Jenny depărtîndu-și privirea de la tatăl ei.

— Aha, mda? făcu Phil, pregătit pentru ce-i mai rău.

— Ăă, . . cum să-ți spun, există aici o mică obiecție, Phil, continuă ea, privind acum spre mine după ajutor, ceea ce — din ochi — încercam, să-i dau pe cît mă pricepeam de bine.

— Cum adică: obiecție despre Dumnezeu? Despre orice fel de Dumnezeu?

Jenny dădu aprobator din cap.

— Îmi dai voie să explic, Phil? am intervenit eu.

— Te rog.

— Nici ea nici eu nu credem, Phil. Și nu vrem să fim ipocriți cu asta.

Impresia mea e că a acceptat pentru că venea de la mine. Poate că pe Jen ar fi pălmuit-o. Fapt este că acum el devenise omul de pe tușă, străinul. Nu mai putea să ne privească în față pe niciunul.

— Foarte bine, spuse el după o prelungă tăcere. Aș dori numai să mi se spună cine va oficia ceremonia . . .

— Noi, am spus eu.

Privi spre propria sa fiică pentru confirmare. Jennifer aprobă din cap. Ceea ce afirmasem era corect.

După altă prelungă tăcere spuse iar:

— Foarte bine.

Apoi, probabil în calitatea mea de viitor jurist, mă întrebă dacă o astfel de căsătorie era — cum se spune — « legală »?

Jenny îi explică atunci că ceremonia la care ne gîndeam urma să se țină în prezența capelanului unitarian de la colegiu (« aha, da, capelanul », murmură Phil), și că noi doi aveam, de față cu el, să ne adresăm unul celuilalt.

— Cum, va să zică și mireasa vorbește? făcu el pe tonul celui care a primit lovitura de grație.

— Philip, îi spuse atunci Jennifer, ți-ai putea închipui o situație în care fiica ta să tacă?

— Nu, iubita mea, răspunse el, încercînd anevoie să schițeze din colțul buzelor un zîmbet. Sînt sigur c-ar fi imposibil să taci.

La întoarcere, am întrebat-o pe Jenny ce părere avea despre felul cum mersese treaba.

— OK, mi-a răspuns.

10

Mr. William F. Thomson, prodecan al facultății de Drept nu-și putea crede urechilor.

— Nu știu dacă v-am înțeles exact, Mr. Barrett.

— Da, domnule prodecan.

Nu-mi venise la îndemînă s-o spun nici prima oară. N-avea cum să-mi vină mai ușor să i-o repet.

— Am venit să vă solicit o bursă pentru viitorul an școlar, domnule prodecan.

— Vorbiți într-adevăr serios?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Dar nu pot sta așa cu brațele încrucișate, să las un părinte să-și trimeată fiul la plimbare, nu pot !

— Da, dar nu uita că și eu la rîndul meu, îl trimit pe el la plimbare.

— Pe dracu! Să nu te mai aud spunînd una ca asta cîte zile oi avea, mă-nțelegi? replică el, de-a dreptul supărat. Dragostea de tată e o calitate ce se cere iubită și respectată. E lucru rar.

— Mai ales în familia mea, am observat eu.

Jenny se afera cu servitul, fiind mai mult absentă de la discuție.

— Formează-mi numărul, insista mai departe Phil. Lasă c-am eu grijă: să vezi cum se-aranjează totul.

— Nu, Phil, între tata și mine toate firele au înghețat.

— Ascultă la mine, Oliver, ai să vezi cum le topim noi. Crede-mă: îți spun eu că le topim. Deh, cînd vine timpul de mers la biserică . . .

În clipa aceea Jenny, care tocmai întindea farfuriile pentru desert, adresă părintelui ei o monosilabă pe ton de avertisment.

— Phil? . . .

— Da, Jen; ce-i?

— În legătură cu biserica . . .

— Mda, ce?

— Hm — există, ca să zic așa, există aici o obiecție, Phil.

— Oh? făcu Mr. Cavilleri. Apoi, trăgînd cu promptitudine concluzia greșită, se-ntoarse spre mine pe ton de scuză.

— Hm . . . să știi . . . n-am vrut de loc să spun musai *catolică*, Oliver. Adică, așa cum ai aflat probabil de la Jennifer, noi sîntem catolici. Mă refeream însă la biserica ta, Oliver. Dumnezeu binecuvîntează unirea voastră, pot s-o jur, oricare ar fi biserica.

Am aruncat o privire lui Jen, care, în mod învederat omisese punctul cu pricina în discuția lor telefonică de mai înainte.

— Oliver, îmi explică ea, era zău prea mult: nu-l puteam pocni și cu asta, chiar de la început.

— Cum adică? întrebă imperturbabil afabilul Mr. Cavilleri; pocniți; pocniți-mă, copii dragi, — cu tot ce vă trece prin minte.

Nu știu de ce, tocmai în acea clipă, privirile mele căzură asupra unei statuete a Maicii Domnului din porțelan, dominînd de pe o policioară sufrageria familiei Cavilleri.

— E vorba de chestia cu binecuvîntarea bisericii, Phil, spuse Jenny depărtîndu-și privirea de la tatăl ei.

— Aha, mda? făcu Phil, pregătit pentru ce-i mai rău.

— Ăă, . . cum să-ți spun, există aici o mică obiecție, Phil, continuă ea, privind acum spre mine după ajutor, ceea ce — din ochi — încercam, să-i dau pe cît mă pricepeam de bine.

— Cum adică: obiecție despre Dumnezeu? Despre orice fel de Dumnezeu?

Jenny dădu aprobator din cap.

— Îmi dai voie să explic, Phil? am intervenit eu.

— Te *rog*.

— Nici ea nici eu nu credem, Phil. Și nu vrem să fim ipocriți cu asta.

Impresia mea e că a acceptat pentru că venea de la mine. Poate că pe Jen ar fi pălmuit-o. Fapt este că acum el devenise omul de pe tușă, străinul. Nu mai putea să ne privească în față pe niciunul.

— Foarte bine, spuse el după o prelungă tăcere. Aș dori numai să mi se spună cine va oficia ceremonia . . .

— Noi, am spus eu.

Privi spre propria sa fiică pentru confirmare. Jennifer aprobă din cap. Ceea ce afirmasem era corect.

După altă prelungă tăcere spuse iar:

— Foarte bine.

Apoi, probabil în calitatea mea de viitor jurist, mă întrebă dacă o astfel de căsătorie era — cum se spune — « legală »?

Jenny îi explică atunci că ceremonia la care ne gîndeam urma să se țină în prezența capelanului unitarian de la colegiu (« aha, da, capelanul », murmură Phil), și că noi doi aveam, de față cu el, să ne adresăm unul celuilalt.

— Cum, va să zică și mireasa vorbește? făcu el pe tonul celui care a primit lovitura de grație.

— Philip, îi spuse atunci Jennifer, ți-ai putea închipui o situație în care fiica ta să tacă?

— Nu, iubita mea, răspunse el, încercînd anevoie să schițeze din colțul buzelor un zîmbet. Sînt sigur c-ar fi imposibil să taci.

La întoarcere, am întrebat-o pe Jenny ce părere avea despre felul cum mersese treaba.

— OK, mi-a răspuns.

10

Mr. William F. Thomson, prodecan al facultății de Drept nu-și putea crede urechilor.

— Nu știu dacă v-am înțeles exact, Mr. Barrett.

— Da, domnule prodecan.

Nu-mi venise la îndemînă s-o spun nici prima oară. N-avea cum să-mi vină mai ușor să i-o repet.

— Am venit să vă solicit o bursă pentru viitorul an școlar, domnule prodecan.

— Vorbiți într-adevăr serios?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Acesta e motivul pentru care mă aflu în biroul dumneavoastră, domnule prodecan. Mă adresez dumneavoastră în calitate de responsabil al serviciului social.

— Da, dar mi se pare cumva curios. Tatăl dumneavoastră . . .

— Asta nu-l mai privește, domnule prodecan.

— Pardon? Prodecanul Thomson își scoase ochelarii de pe nas și începu să le șteargă lentilele folosind extremitatea cravatei.

— Tata și cu mine am intrat, ca să spun așa, într-un fel de dezacord.

Prodecanul își puse la loc ochelarii, și mă privi cu acea expresie inexpresivă pe care trebuie să fii prodecan ca s-o poți stăpîni cu desăvîrșire.

— Acesta-i un fapt deosebit de regretabil, Mr. Barrett, spuse el. « Pentru cine? » îmi venea să-l întreb. Tipul începuse să mă calce pe nervi.

— Da, domnule prodecan, am spus. Deosebit de regretabil. Acesta este și motivul pentru care am venit la dumneavoastră. Mă însor luna viitoare. Peste vară soția mea și cu mine vom lucra. Apoi, Jenny — adică soția mea — o să înceapă să predea la o școală particulară. Firește, va fi un salariu. Dar taxa de frecvență e cu totul altceva. Știți, taxele dumneavoastră sînt cam piperate . . .

— Hm . . . da, a răspuns la aceasta prodecanul. Eu unul începusem să mă satur. În definitiv, de ce tot schimba vorba? Și ce naiba credea c-am venit să caut la el în audiență?

— Domnule prodecan, am venit să vă rog să-mi acordați o bursă. I-am spus-o direct. Era pentru a treia oară. — Sînt complet pe geantă, n-am nici un fel de venit, și am fost totuși imatriculat.

— Ah, da, răspunse Mr. Thomson, acționînd acum coarda birocratică. Dar trebuie să știți că ultimul termen pentru cererile de acest fel este de mult expirat.

Ce naiba voia individul? Să-i povestesc toată porcăria de-a fir în păr? Voia scandal? Ce dracu voia de la mine?

— Domnule prodecan, în momentul cînd am făcut cererea de înscriere, n-aveam de unde să-mi închipui ce-avea să se întîmple.

— E-n ordine; de altfel, Mr. Barrett, trebuie să vă spun că după părerea mea serviciul social nu are nici o competință pentru a se amesteca în disensiuni de familie. În cazul de față, o disensiune, trebuie s-o spun, deosebit de dureroasă.

— OK, domnule prodecan, i-am replicat sculîndu-mă în picioare. Înțeleg unde bateți. Dar vă pot declara că n-am să sărut picioarele tatălui meu doar de hatîrul dumneavoastră, ca să puteți beneficia de gloria unui « Barrett Hall » la școala de Drept.

I-am întors spatele și am plecat. Din ușă l-am auzit îngăimînd: — Dar nu-i corect . . . Eram întru totul de acord.

11

. . . Cununia a avut loc într-o duminică. Motivul pentru care n-am invitat nici o rudă din partea lui Jenny se datora pur și simplu solicitudinii noastre ca omisiunea Tatălui, a Fiului, și a Sfîntului Duh, să nu pună la grea cumpănă pe niște oameni cumsecade și catolici practicanți . . . Jenny și cu mine am rostit unul față de celălalt, cu glas tare, jurămîntul căsătoresc: să ne iubim și să ne fim aproape unul altuia pînă în ziua cînd moartea ne va despărți.

În virtutea puterii încredințate lui de autoritățile statului Massachussetts, capelanul ne-a declarat apoi soț și soție înaintea legii.

Dacă stau să mă gîndesc bine, masa care a urmat « partidei » (așa numea Stratton ceremonia) a fost cît se poate de pretențioasă, cu toată afișata încălcare a etichetei de rigoare. Jenny și cu mine respinsesem categoric tradiția cupelor de șampanie și, întrucît eram atît de puțini încît am fi putut intra oriunde, ne-am dus pur și simplu să bem la berăria Cronin. Pe cît îmi aduc aminte, patronul, Jim Cronin în persoană, ne-a făcut cinste cu un rînd de halbe, în semn de omagiu adus « celui mai mare jucător de hochei a universității Harvard, de la frații Cleary încoace. »

— La oase, huo ! a sărit Phil Cavilleri bătînd cu pumnul în masă. E mai bun ca toți alde Cleary laolaltă ! Philip voia să spună, cred eu (de fapt nu asistase în viața lui la o partidă de hochei) — că oricît de bine ar fi jucat la vremea lor Bobby sau Billy Cleary, nici unul din ei nu luase de soție pe fermecătoarea lui fiică. De fapt, cu toții eram puțin cam chercheliți: era o scuză și totodată un motiv să-i dăm mai departe.

Nu m-am opus cînd Phil a ținut să se ocupe el de nota de plată, o hotărîre care avea să prilejuiască lui Jenny, ceva mai tîrziu, unul din rarele ei complimente la adresa « intuiției » mele. (« N-aș fi crezut să ai atîta înțelegere ! ») Lucrurile s-au complicat însă puțin în clipa cînd l-am condus la stația de autobuz. Mă refer la micul moment lacrimogen. Al lui, al lui Jenny, al meu chiar; nu-mi amintesc clar nici un detaliu, dar știu că momentul a fost « lichid ».

În sfîrșit, după o sumedenie de urări și binecuvîntări părintești, s-a urcat în autobuz și noi am stat să fluturăm un lung la revedere, pînă cînd Phil nu s-a mai văzut. Abia în acea clipă, cutremurătorul adevăr mi se înfățișă limpede de tot:

— Jenny, ești soția mea legitimă !

— Întocmai. De-acum încolo pot să te nenorocesc !

12

Dacă există un cuvînt care să poată desemna corect viața noastră de zi cu zi în primii trei ani de căsnicie, cuvîntul acesta e « șmotru ». De

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dimineață pînă seara tîrziu, în fiecare clipă, eram « intrați la șmotru », — preocupați neîncetat de unde și cum să facem rost de pitaci pentru cutare sau cutare lucru, cum și în ce fel să încercăm să tragem tunul. În general, totul se reducea la o chestiune de linie de plutire. Cam atît. Și desigur, nimic romantic, — vă rog să mă credeți. Vă amintiți probabil de celebra strofă a lui Omar Khayyám cu poezia, codrul acela de pîine, ulciorul de vin, și restul . . . Înlocuiți poemele cu manualul meu de Drept civil, și veți avea o idee despre modul cum această viziune poetică se potrivea idilei existenței mele de zi cu zi în acel timp. Oh, paradisul ! Și totuși nu. Borș cu ștevii. Mă obseda în permanență gîndul banilor cu care să-mi procur manualele (ocazional, de pe la vreun anticar, cînd se putea), de unde să fac rost de gologani pentru pîinea de toate zilele și pentru « vin »; în sfîrșit, de unde să storc, la luptă mare, sumele pentru care eram ca și datori vînduți în mai multe locuri.

Viața se schimbă. Vine un moment cînd pînă și cea mai elemetară hotărîre ajunge să trebuiască imperios chibzuită de comitetul permanent al bugetului, — cu sediul mintal în creier.

« Hei, Oliver, ce-ar fi să vedem Becket *diseară ? »*
« De-acord; face trei dolari ».
« Ce vrei să spui cu asta ? »
« Vreau să spun: un dolar jumate de căciulă. »
« Asta înseamnă da sau nu ? »
« Nici da, nici nu. Înseamnă trei pițule verzi. »

Ne-am petrecut luna de miere pe un yacht, cu douăzeci și unu de copii. Mă refer la faptul că eram căpitanul și pilotul unei ambarcații (de treizeci și șase de picioare lungime), zilnic, începînd cu orele șapte dimineața și pînă-n clipa cînd pasagerii se hotărau să oprim : Jenny făcea pe guvernanta. Baza de operațiuni era « Pequod Boat Club » în Port Dennis (aproape de Hyannis), o stațiune dotată cu hotel de lux, restaurant pescăresc și cîteva zeci de vile mici de închiriat. Într-unul din cele mai mici bungalow-uri de acest fel, în imaginare cuie, am bătut următoarea inscripție : « Aici, cînd nu făceau dragoste, au dormit împreună Oliver și Jenny ». Era cred un merit — al ei și al meu — că după acele zile lungi de trudă și zîmbet obligatoriu față de clienți (depindeam enorm de bacșișuri și de bunăvoința lor ca s-o scoatem cumva la capăt), Jenny și cu mine puteam fi totuși atît de buni și drăgăstoși unul cu celălalt. Zic drăgăstoși și buni pentru că-mi lipsește de fapt cuvîntul potrivit spre a descrie ce însemna să iubești pe Jennifer Cavilleri și să fii iubit de ea. Vă cer iertare, voiam să spun Jennifer Barrett.

Înaintea plecării, descoperisem o garsonieră ieftină cu chirie, în North Cambridge. Eu ziceam că-i North Cambridge : de fapt, adresa exactă era mahalaua Somerville, iar casa, cum spunea Jenny, se afla « într-o stare ruinoasă ». La origine fusese probabil o locuință onorabilă pentru două familii, transformată de-a lungul anilor în patru garsoniere, acum închiriate la suprapreț, deși condițiile, după proprietar, se numeau « convenabile ». Firește că n-aveam încotro : eram niște bieți pîrliți de studenți și prețul îl fixa proprietarul.

— Hei, Ol, cum îți explici că pompierii n-au decis încă demolarea șandramalei ? întreba Jenny.

— Probabil că le-a fost frică să intre să facă procesul verbal, spuneam eu.

— Ca și mie, de altfel, răspundea ea.

— În iunie erai parcă mai curajoasă !

(Dialogul avea loc în septembrie, la începutul anului școlar).

— Deh, dar atunci eram încă o femeie necăsătorită. Ca femeie căsătorită, pot spune acum că locul e periculos în toate privințele.

— Și atunci ? Ce-ai de gînd ?

— Am de gînd să vorbesc despre asta cu soțul meu. El să se ocupe de treaba asta.

— Hei, păi soțul tău sînt eu.

— Zău ? Dovedește !

— Cum ?

Mă întrebam în sinea mea : « Doar nu-n plină stradă ! ? »

— Ridică-mă-n brațe peste prag, mi-a cerut ea.

— Sper că nu crezi serios în asemenea tîmpenii ? am zis eu.

— Hai, ridică-mă, nu sta pe gînduri; am să hotărăsc după aceea dacă da sau nu.

OK. Am luat-o frumușel în brațe și am urcat cu ea primele cinci trepte de la intrare.

— De ce te-ai oprit ? m-a întrebat ea.

— Păi . . . nu-i ăsta pragul ?

— Negativ, negativ ! protestă ea.

— Dar uite : scrie numele nostru pe eticheta de la sonerie.

— Ăsta nu-i pragul « oficial ». Sus ! Hai, urcă sus, nu fă pe prostul cu mine !

Erau în total douăzeci și patru de trepte pînă la căminul nostru « oficial »; cam la jumătatea scărilor, a trebuit să mă opresc ca să-mi trag răsuflarea.

— Ce naiba ești atît de grea ? am întrebat-o.

— Nu ți-a trecut niciodată prin cap c-aș putea fi însărcinată ? mi-a răspuns.

Ideea asta nu mă ajuta cu nimic să-mi recapăt suflu.l.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Ce vorbeşti? Chiar? am putut bolborosi într-un sfîrşit.

— Ha-ha! Te-am avut: este c-ai crezut?

— Nîhm!

— Nu mă minţi, Preppie!

— Bine, recunosc: o fracţiune de secundă am crezut şi chiar mi-a venit rău.

Am dus-o în braţe şi restul drumului pînă sus.

A fost una din puţinele clipe de care-mi aduc aminte — atît de preţioase — cînd cuvîntul « şmotru » nu mai avea momentan pentru noi nici o semnificaţie.

Ilustrul meu nume ne-a permis să cumpărăm pe credit, inaugurînd la băcănia din colţ o interminabilă listă de datorii — de neconceput pentru alţii la fel de săraci ca noi. Acelaşi factor a lucrat însă în dezavantajul nostru în altă situaţie, unde m-aş fi aşteptat cel mai puţin la un astfel de revers: mă refer la momentul angajării lui Jenny la Shady Lane School.

— De bună seamă, aşezămîntul nostru nu poate rivaliza cu învăţămîntul de stat în ceea ce priveşte salariile, explica directoarea, Miss Anne Miller Whitman, căutînd să-mi lămurească soţia. Şi adăuga nu ştiu ce, în sensul că, din fericire, familia Barrett nu avea să facă mare caz de « aspectul acesta ». Jenny încercă să-i risipească iluziile, dar tot ce-a putut obţine de la ea, peste cei 3500 de dolari pe an preconizaţi, au fost două minute suplimentare de « ho-ho-ho »-uri. Miss Whitman socotea probabil că Jenny face pe isteaţa cu remarcile ei despre obligaţiile familiei Barrett de a achita chiria ca orice muritor de rînd.

Cînd Jenny mi-a relatat toată povestea asta, mi-am permis să dau, din imaginaţie, cîteva sugestii cu privire la uzul concret pe care Miss Whitman l-ar putea face din 3500 de « ho-ho-ho »-uri de-ale dumneaiei; Jenny a sărit la mine să mă întrebe cît de mult mi-ar conveni să inversăm rolurile: să renunţ la terminarea studiilor ca s-o întreţin pînă îşi scoate ea diploma spre a putea preda în învăţămîntul public. Am reflectat adînc, două secunde, la întreaga conjunctură; acurateţea concluziei n-a avut echivalent decît în concizia cu care a fost exprimată:

— Castane!

— Destul de elocvent, fu comentariul ei.

— Şi mă rog, ce crezi c-aş mai avea de spus; să spun şi eu « ho-ho-ho »?

— Nu. Dar învaţă să mănînci spaghetti.

Ceea ce am făcut. Am învăţat să mănînc spaghetti, în timp ce Jenny se perfecţiona în prepararea celor mai inimaginabile reţete pentru a face ca pastele să semene cu alte feluri de mîncare. Asta, plus cîştigurile de peste vară, plus salariul ei, plus remuneraţia muncii mele de noapte la poştă, în timpul Crăciunului, — dădeau, de bine de rău, un venit anual la limită.

Vreau să spun că erau totuşi o mulţime de filme pe care le pierdeam (o mulţime de concerte la care Jen nu-şi permitea să meargă), — însă în pofida acestor neajunsuri, izbuteam s-o scoatem la capăt.

Nu mai puţin, ne simţeam adeseori şi la capătul puterilor. Din punct de vedere social, viaţa noastră suferise schimbări drastice. Cambridge exista desigur mai departe; teoretic vorbind, Jenny ar fi putut să-şi frecventeze mai departe grupul ei de muzicieni. Din păcate nu mai era timp de astea. Venea acasă frîntă de oboseală şi se apuca să gătească (masa la restaurant era un lucru de neconceput). Între timp prietenii au dovedit destul bun simţ şi ne-au lăsat în pace. Vreau să spun că nu ne mai invitau, şi, ca atare, la rîndul nostru, nu ne mai simţeam datori să invităm pe nimeni, dacă ştiţi ce-nseamnă asta.

. . . .

13

Domnul şi Doamna Oliver Barrett III
au deosebita plăcere să vă invite la un
dineu, cu prilejul celei de-a şaizecea
aniversări a Domnului Barrett,
sîmbătă 6 martie, ora şapte seara,
Dover House, Ipswich, Massachussetts.
R. S. V. P.

— Ei? întrebă Jennifer.

— Mai e ceva de întrebat? am mormăit eu. Eram complet cufundat în conspectarea unei teme fundamentale pentru examenul de criminalistică. Jenny, care îmi tot flutura prin faţă invitaţia, începuse să mă enerveze.

— După părerea mea, a sosit timpul, Oliver, mi-a spus ea.

— Timpul pentru ce?

— Pentru ceea ce ştii foarte bine, mi-a răspuns. Sau vrei să pretinzi c-ar fi cazul să-şi ceară iertare venind în patru labe aici?

Continuam să tocesc; ea, să mă piseze.

— Ollie, nu-ţi dai seama, a ajuns să-ţi facă el avansuri!

— Spanac, Jenny. Pe plic e scrisul mamei.

— Parcă ziceai că nu te-ai uitat deloc la scrisoare! observă ea pe un ton mai ridicat.

OK. Da, îmi aruncasem privirea din fugă pe plic, ceva mai înainte. Poate că eram distrat cînd m-a întrebat adineaori. În definitiv conspectam pe rupte pentru examenul de criminalistică. Şi, mai la urma urmei, putea să mă slăbească tocmai acum cu morala.

— Ollie, dar de ce nu te gîndeşti puţin, schimbă ea tonul, încercînd să mă înduplece. Şaizeci de ani e totuşi o vîrstă. Unde scrie c-o să mai fie-n viaţă cînd o să-ţi vină ţie pe chelie, la sfîrşit, să te-mpaci?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În termenii cei mai simpli, i-am adus la cunoştinţă lui Jenny că nu putea fi vorba de nici o împăcare; şi, pe de altă parte, c-o rog să-mi dea pace ca să-mi văd de examen. Se ghemui foarte calmă într-un colţ la picioarele mele şi, tăcu chitic; mi-am dat însă seama imediat că privirile ei erau fixate asupra mea, scrutîndu-mă mustrătoare. Am luat ochii de pe carte şi-am privit-o.

— Într-o bună zi, îmi zise ea, — cînd vei ajunge să primeşti bobîrnace de la Oliver V . . .

— Nu se va numi Oliver, poţi să fii sigură de asta ! am răbufnit eu. N-a ridicat glasul după mine, deşi avea obiceiul să nu se lase mai prejos ori de cîte ori începeam să mă răstesc.

— Uite Ol, chiar dacă se va numi, să spunem, Bozo, puştiul va avea motive să-ţi poarte pică; de pildă, pentru că ai fost ceva la Harvard la vremea ta. Iar cînd va ajunge pe băncile universităţii, tu vei fi probabil deja un mare consilier la Curtea supremă.

I-am răspuns categoric că fiul nostru nu-mi va purta pică pentru nimic, niciodată. M-a întrebat atunci cum puteam fi sigur. Evident, n-aveam nici o dovadă. Voiam doar să spun că băiatul nostru *nu-mi va purta pică;* nu puteam explica exact pentru ce. În absolută contradicţie cu toată logica, Jenny adăugă :

— Şi tatăl tău te iubeşte Oliver. Te iubeşte cum şi tu ai să-l iubeşti pe Bozo. Dar voi, familia Barrett, sînteţi nişte oameni atît de ai dracului, atît de mîndri şi de ambiţioşi, încît am impresia că pînă-n mormînt tu şi tatăl tău o să ţineţi morţiş la impresia că vă urîţi unul pe altul.

— Bine că-s alţii mai breji, am ripostat eu maimuţărindu-mă.

— Da, într-adevăr, a răspuns ea.

— Consider discuţia încheiată, am pus eu punct. Eram în definitiv bărbat şi capul familiei. Am revenit la cursul meu şi Jenny s-a ridicat în picioare. Dar îndată, aducîndu-şi aminte, a reluat :

— Rămîne problema răspunsului.

I-am spus că o absolventă a colegiului Radcliffe putea, după părerea mea, compune un foarte drăguţ răspuns negativ la RSVP-ul invitaţiei, — asta şi fără asistenţa specială a unui mentor.

— Uite Oliver, mi-a replicat ea, oi fi avînd şi eu păcatele mele, poate că sînt mincinoasă, sau ce vrei tu; dar de un lucru te rog să fii sigur : n-am jignit niciodată pe nimeni cu bună ştiinţă de cînd mă ştiu. Şi nici nu cred s-o pot face de-acum încolo.

De fapt, în clipa aceea mă jignea pe mine, aşa încît am rugat-o politicos să procedeze în legătură cu RSVP-ul exact aşa cum socotea de cuviinţă: în esenţă, pînă una alta, răspunsul era neschimbat : n-aveam să ne vedem

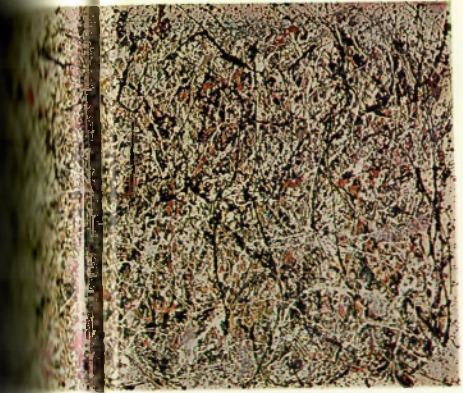
JACKSON POLLOCK

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ **Număr ul cinci**, duco pe pînză, 147×141 cm

Tablou în negru-alb 1951–52, ulei pe suport de in, 89×79 cm

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



▲ **Numărul unu,** 1950, duco, dev-o-lac și culoare de aluminu pe suport de in, 270×535 cm

Cinci dîre adînci, ulei pe suport de in, 129,2×76,5 cm ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tablou 1956, acuarelă şi tuş pe hîrtie, 45×56,6 cm

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ **Numărul şapte 1952**, duco pe pînză, 133×102 cm

▼ **Tablou în negru-alb 1951**, duco pe pînză, 89×79 cm

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Stîlpii albaştri 1953, detaliu (25×38 cm) din tabloul «Stîlpii albaştri» ulei, duco şi culoare aluminiu pe suport de in, 210,8×488,9 cm.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ **Numărul doisprezece 1949**, ulei pe hîrtie, pe lemn, 79×57 cm

Numărul zece 1851, duco pe pînză, 147×76 cm

decît cînd va da înghețul peste împărăția Scaraoțchi. Și m-am întors pentru a doua oară la cursul meu de criminalistică.

— Ce număr are? am auzit-o întrebînd cu un glas foarte calm. Era cu o mînă pe telefon.

— Ce-ți veni? Nu poți să-i scrii trei rînduri?

— Încă puțin și să știi că mi-am ieșit din sărite. Dă-mi te rog numărul imediat!

I l-am dat și, cît ai zice pește, m-am cufundat în deliberarea apelului împricinatului meu la Curtea Supremă. Nu ascultam ce spunea Jenny. Mai bine zis încercam. Căci în definitiv, ne aflam totuși în aceeași odaie.

— Oh, bună seara, am auzit-o zicînd. *Moaș'sa pe gheață!* Te pomenești că el era la capătul firului. Dar cum era cu putință? Trebuia să fie la Washington în timpul săptămînii! Așa spunea acum cîtva timp *New York Times* într-un « profil » biografic. Nu mai poți pune bază pe nimic. Se duce-n mă'sa și seriozitatea gazetăriei.

Cît durează să spui nu?

Nu știu cum, dar lui Jennifer îi și trebuise mult mai mult decît ar fi fost normal pentru a pronunța această silabă simplă.

— Ollie? . . .

Astupase receptorul cu palma.

— . . . Ollie, spune-mi, răspunsul e *obligatoriu* negativ?

Gestul meu din cap dădea indicația « da, obligatoriu », iar semnul cu mîna prin aer voia să spună « grăbește-te naibii și termină odată conversația ».

— Regret extrem de mult, — spunea ea în telefon. *Regretăm*, vreau să spun, regretăm foarte mult . . .

Regretăm! Ce-o apucase să mă amestece și pe mine? Și apoi, de ce tărăgăna gargara în loc să închidă?

— Oliver!

Pusese din nou palma pe receptor și vorbea acum foarte tare.

— Se simte profund jignit, Oliver! Cum e posibil să stai atît de nepăsător și să lași inima tatălui tău să sîngereze?

Dacă n-ar fi fost în așa hal de răscolită, aș fi putut încerca să-i explic a zece mia oară că pietrele n-au cum să sîngereze și că nu era cazul să ia propriile ei concepții greșite și italo-mediteraneene despre părinți ca să le proiecteze în mod absurd pe colții de granit ai muntelui Rushmore. Era însă îngrozitor de tulburată. Și culmea, mă tulbura și pe mine.

— Oliver, stărui ea, n-ai putea, zău, să-i spui și tu măcar un cuvînt? Să-i spun eu *lui*, un cuvînt? Trebuie că-și ieșise din minți!

— Oliver, poate nu altceva: un simplu « hello, ce mai faci? . . . »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Îmi întindea acum receptorul. Se străduia cît putea să nu se lase podidită de lacrimi.

— Am spus odată : nu-i mai adresez cuvîntul cîte zile oi avea. Niciodată.

Acestea pe un ton desăvîrşit de calm.

Dar acum pe Jenny o podidise plînsul. Nimic sonor, e drept, — doar lacrimi care-i şiroiau pe faţă. Şi atunci, în clipa aceea, a început dintr-odată să mă implore.

— *Pentru mine*, Oliver. Fă asta pentru mine. Nu ţi-am cerut nimic niciodată. *Te implor*.

Eram trei. În picioare, trei oameni (îmi puteam închipui destul de clar prezenţa tatei) — trei oameni în aşteptare. Aşteptînd ce? Pe mine.

Pur şi simplu nu puteam face una ca asta.

Nu pricepea oare Jenny că ceea ce-mi cerea să fac era un lucru imposibil? Ar fi putut să-mi ceară absolut orice : orice, în afară de asta. Şi pe cînd stam aşa : înfipt în picioare, cu privirea pironită în duşumea, clătinînd îndărătnic din cap a refuz total, şi simţindu-mă în tot acest răstimp îngrozitor de prost, am auzit-o pe Jenny răstindu-se dintr-odată la mine cu un şuierat de furie pe care nu i-l auzisem pînă atunci niciodată.

— N-ai pic de inimă, eşti un monstru dezgustător; au fost cuvintele ei.

Şi apoi, ca să încheie convorbirea cu tata, îi spuse în telefon următoarele:

— Domnule Barrett, ştiţi, Oliver doreşte foarte mult să vă spună că, în felul său deosebit . . .

Făcu o pauză ca să-şi tragă răsuflarea. După hohotul de plîns de adineaori era şi firesc. Cît despre mine, eram atît de uluit, încît mă simţeam incapabil să mişc, aşteptam doar să văd încheierea aşa-zisului meu « mesaj ».

— . . . că vă iubeşte foarte mult, spuse ea, şi închise telefonul pe loc.

Nu există explicaţie raţională pentru ce am putut să comit în următoarea fracţiune de secundă. Pledez pentru pierderea momentană a facultăţilor mele mintale. Rectific : orice pledoarie e de prisos. Nu mi se va putea ierta vreodată ce-am făcut în acea clipă.

I-am zmuls ca un barbar telefonul din mînă, l-am rupt apoi cu fir cu tot din priză şi-am dat cu el de pămînt.

— Fir-ai a dracului să fii Jenny ! Cară-te odată ! Cară-te naibii din viaţa mea !

Încremenisem; suflam acum ca un animal, ca bruta ce eram. Isuse Cristoase ! Dar pentru numele lui Dumnezeu, ce mi se întîmplase?

Îndată ce m-am desmeticit am constatat că Jenny nu mai era nicăieri. Dispăruse.

Vreau să spun că dispăruse cu totul : n-auzisem nici măcar zgomot de paşi pe scară. Doamne fereşte ! probabil c-a pornit ca din puşcă în clipa cînd i-am zmuls telefonul din mîini. Paltonul şi şalul ei erau aici. Nu ştiu

care sentiment era mai covîrşitor pentru mine : teroarea de a nu şti ce să fac pe moment, sau groaza de a nu şti exact ceea ce făcusem acum un minut.

Am început îndată s-o caut peste tot.

La biblioteca Şcolii de Drept, m-am strecurat printre rîndurile de tocilari, tulburînd toate mesele cu privirea mea scotocitoare. În lung şi în lat, de cîte cinci, şase ori. E drept că nu ziceam nimic : eram însă conştient de faptul că privirea mea era atît de intensă, faţa mea atît de îndîrjită, încît nu se putea să nu fi răscolit dracului întreg « stabilimentul ». Dar cui naiba îi păsa de asta?

De Jenny nici urmă.

Fuga înapoi prin Harkness Commons, apoi prin salon, apoi jos la expres. Un sprint îndîrjit după asta pînă la Agassiz Hall, la Radcliffe. Nu era nici acolo. Fugeam acum ca un bezmetic în toate direcţiile, picioarele abia îmi mai ţineau pasul cu zvîcniturile inimii.

Paine Hall? (porcărie de ironie !) [1] Într-adevăr la parter erau sălile de repetiţie pentru pian. O ştiu eu pe Jenny. Cînd are draci se răzbună pe pian, fire-ar să fie ! Corect? Corect. Dar ce te faci dacă are mai mult decît draci; dacă a tras o spaimă vecină cu moartea?

Sinistră treabă coridorul acela, cu săli de repetiţie pe stînga şi dreapta. Acorduri din Mozart şi Bartok, din Bach şi Brahms răzbăteau haotic prin uşi, amestecîndu-se într-un vacarm înfiorător, ca într-o nesfîrşit de lungă cutie de rezonanţă.

Aici trebuia să fie !

Mă opresc instinctiv în dreptul unei uşi dindărătul căreia veneau acordurile (mînioase?) ale unui preludiu de Chopin. Am stat locului o clipă. Cînta prost, — cu pauze şi poticniri, cu multe falsuri. La un moment dat tăcere : aud un glas boscorodind « drace ! » Nu se putea : era Jenny ! Deschid brusc uşa.

La pian o studentă. Şi-a ridicat privirea spre mine. Urîtă foc, lată în umeri, hippie, — genul Radcliffe-afanisit, probabil iritată de apariţia mea intempestivă.

— Ce ţi-e omule? m-a întrebat ea.

— Rău, rău, am răspuns trăgînd uşa după mine.

A urmat un raid fulger prin Harvard Square. Café Pamplona, Tommy's Arcade, — pînă şi la Hayes Bick : o mulţime de melomani şi de snobi peste tot. Nici urmă de Jenny. Unde să fi fugit?

Pasajul subteran era de mult închis, dar dacă ar fi fugit glonţ în scuar din prima clipă, e drept c-ar fi putut prinde trenul de Boston. Pas alergător, pînă la capul liniei de autobuz.

---

[1] *Pain*, în englezeşte : durere, suferinţă, necaz. (n.r.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Se făcuse aproape unu noaptea cînd am reușit să bag o fisă în automatul interurban de lîngă chioșc, în Harvard Square.

— Alo, Phil?

— Alo . . . da, răspunse un glas somnoros, la celălalt capăt al firului. Cine-i acolo?

— Oliver la telefon.

— Oliver! Părea speriat. A pățit Jenny ceva? se interesă el pe loc. Dacă mă întreba de ea trebuia să înțeleg că-i cu el, acolo, sau dimpotrivă?

— Oh, nu, Phil, nici pomeneală.

— Slavă cerului. Tu ce mai faci, Oliver?

Odată asigurat că fata era teafără, vocea lui redevenise obișnuită și prietenoasă. Ca și cînd nu l-aș fi deranjat sculîndu-l din somn în puterea nopții.

— Foarte bine, Phil, mă simt excelent. Bine, bine! la spune, Phil, dar ce mai spui de Jenny?

— Nu prea mai spun, ce naiba vrei să spun, — răspunse el cu un glas curios de liniștit.

— Adică, cum, Phil?

— Ce Dumnezeu, nu mă înțelegi? ar trebui să vină pe-aicea mai des, asta vreau să spun; dă-o încolo, doar sînt și eu de-al casei!

Dacă se poate să fii și ușurat și panicat în același timp, era exact lucrul ce mi se întîmpla.

— E-acolo, cu tine? m-a întrebat din nou.

— Hih?

— Dă-mi-o și mie; las' că-i zic eu vreo două chiar acum.

— Nu pot, Phil.

— Oh, doarme? Te pomenești că doarme; ei, dacă doarme, n-o scula.

— Da, am spus.

— la ascultă aici golane, a reluat el.

— Da, mă rog?

— Spune-mi și mie o chestie: unde-i Cranston, Rhode Island, — chiar așa departe, la dracu'n praznic, de nu reușiți să dați și voi pe aici, din cînd în cînd, așa, măcar într-o duminică după-amiază? Sau poate vreți să vin eu la voi?

— Hm, nu, Phil. O să venim noi.

— Cînd?

— Păi, într-o duminică.

— Nu mă lua cu « într-o duminică ». Ce-i aia? . . . Un flăcău de ispravă nu spune niciodată « într-o duminică »; spune: « duminica asta ». Înțelegi ce vreau să spun, da Oliver?

— Da dom'le, gata. Duminica asta.

— Alo! la ora patru. Dar fii atent cum conduci. E bine?

— Foarte bine.

— Data viitoare ne vedem cu toții, fire-ar să fie. Pa.

Și-a închis.

M-am pomenit singur în mijlocul pieții pustii, fără să știu încotro s-o pornesc, de ce lucru să mă-apuc mai întîi. Un individ de culoare, după ce mi-a dat cîteva tîrcoale, s-a apropiat să mă întrebe dacă n-am cumva nevoie de o damă. I-am răspuns absent: — Nu domnule, mulțumesc.

Nu mai avea nici un rost să alerg. Ce zor putea fi să ajung într-o casă goală?

Se făcuse foarte tîrziu și mă simțeam amețit, — mai mult beat de frică, decît de oboseală și frig (era departe de-a fi cald, vă rog să mă credeți.) La cîțiva metri de intrare mi s-a părut că zăresc pe cineva stînd jos pe trepte, înaintea ușii. Am probabil vedenii, mi-am zis, căci silueta nu mișca.

Era totuși Jenny.

Stătea așezată pe ultima treaptă de la intrare.

Eram prea istovit ca să mai intru în panică, prea ușurat ca să mai vorbesc. Îmi doream în gînd un singur lucru: să aibă lîngă ea o bîtă și să mă pocnească cu ea.

— Jen?

— Ollie?

Vocile noastre aveau un ton atît de calm, încît orice fior emoțional era cu neputință de sezisat.

— Mi-am uitat cheia, spunea Jen.

Înțepenisem acolo, la picioarele treptelor: mi-era teamă s-o întreb de cît timp aștepta; eram conștient doar de faptul că-i făcusem un rău imens.

— Jenny, nu știi ce rău îmi pare, am început eu să mă scuz.

— Încetează! mi-o reteză ea scurt. Cînd iubești nu-i nevoie nici măcar de scuze pentru nimic niciodată.

M-am dus atunci lîngă ea.

— Acum aș vrea să merg la culcare, Ol. OK? mi-a spus.

— OK.

Am intrat în casă. Pe cînd ne dezbrăcam mi-a aruncat o singură privire și inima mi-a revenit la loc.

— Să știi că am spus serios ce-am spus, Oliver.

Și asta a fost tot.

14

Era în iulie cînd am primit scrisoarea.

Fusese trimisă după mine de la Cambridge la Dennis Port; întîrzierea putea fi de maximum o zi, două. Am pornit-o imediat către Jenny care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

supraveghea pe nişte puşti bătînd mingea; în stilul meu Humphrey Bogart, i-am ordonat:

— Haidem!

— Poftim?

— Haidem, am repetat cu atîta autoritate în voce, încît m-a urmat pe loc.

— Ce se întîmplă, Oliver? Hai, te rog frumos, spune-mi odată, pentru numele lui Dumnezeu!

Păşeam mai departe plin de hotărîre, îndreptîndu-mă spre debarcader.

— Pe vas, Jennifer! am poruncit eu arătînd către yacht cu mîna ce ţinea scrisoarea (nici n-o remarcase).

— Oliver, nu fi nebun, trebuie să supraveghez copiii, protestă ea, păşind totuşi ascultătoare pe bord.

— Dă-o încolo, Oliver, te rog să-mi explici imediat ce se-întîmplă!

Ajunsesem la cîteva sute de metri în larg.

— Trebuie să-ţi spun ceva, am zis eu.

— La mal nu se putea, mă rog, să spui ce-aveai de spus? ţipă ea la mine.

— Nu, fire-ar să fie! am ţipat eu la rîndul meu (nici ea, nici eu nu eram supăraţi, dar sufla un vînt de nu se putea auzi om cu om).

— Am ţinut să fim absolut singuri, noi doi! Uite aici ce-am primit!

Şi i-am fluturat plicul pe dinaintea ochilor. A recunoscut imediat en-têteul.

— Hait, « Harvard Law School »? N-ai să-mi spui că te-au dat afară?

— Mai ghiceşte odată, optimisto! i-am strigat eu.

— Ai ieşit primul! îşi dădu ea din nou cu părerea.

Acum mi-era aproape ruşine să-i mai spun.

— Nu chiar: al treilea.

— Oh, făcu ea. Doar al treilea?...

— Fii atentă, — asta înseamnă totuşi foarte mult: e vorba de *Law Review!* am urlat eu.

Stătea acolo fără să mai spună nimic, cuprinsă de un fel de apatie.

— Pentru numele lui Dumnezeu, am zbierat eu dintr-odată, măcar spune naibii ceva!

— Nu înainte de a fi văzut cine a ieşit pe locurile unu şi doi, răspunse ea.

M-am uitat la ea, sperînd c-o să înceapă să zîmbească: aveam impresia că se stăpîneşte.

— Hai, Jenny, zău! am stăruit eu.

— Am plecat. Pa, la revedere! mi-a zis aruncîndu-se în apă. M-am azvîrlit pe loc în urma ei şi, o secundă mai tîrziu, eram împreună agăţaţi de flancul yachtului, chicotind şi îmbrîncindu-ne din coate.

— Te fac atentă — i-am zis atunci (încercînd ceea ce voia să fie, chipurile, un spirit): te fac atentă, că te-ai aruncat în valuri pentru mine!

— Aş face mai puţin pe nebunul dac-aş fi în locul tău, mi-a replicat ea. Locul trei e locul trei!

— Hei, nesuferito! i-am spus.

— Ce vrei urîtule? mi-a răspuns.

— Îţi datorez enorm! am declarat atunci cu toată sinceritatea.

— Nu-i adevărat, urîtule, nu-i adevărat! mi-a replicat ea.

— Cum nu-i adevărat? am făcut eu, destul de surprins.

— Îmi eşti *dator vîndut!* mi-a spus.

În seara aceea am spînzurat douăzeci şi trei de dolari la barul de pe faleză la Yarmouth. Jenny se încăpăţîna mai departe să nu se pronunţe: zicea că aştepta mai întîi să vadă la faţă cine sînt cei doi domni de la care « mîncasem bătaie », cum spunea ea.

Oricît ar părea de stupid, eram atît de îndrăgostit de ea încît, cum am ajuns la Cambridge, primul lucru, m-am repezit să descopăr cine erau indivizii care mi-o luaseră înainte. Am răsuflat uşurat cînd am descoperit că şeful promoţiei, Erwin Blasband, (City College '64) era o figură de tocilar şi jumătate, ochelarist pe lîngă asta, şi nici în clin nici în mînecă cu sportul; absolut de loc genul ei. Locul doi era Bella Landau, o duduie (Bryn Mawn '64). Era perfect, mai ales că Bella Landau era un gen de aschimodie (ca majoritatea fetelor de la Drept) şi mi-am putut chiar permite s-o cicălesc puţin pe Jenny cu « detalii » de la scurtul nostru stagiu ca absolvenţi la Gannett House — sediul periodicului *Law Review*. Şi trebuie să spun că munceam pe brînci, uneori pînă noaptea tîrziu. Cursul de perfecţionare — şase ore; plus redacţie, plus primul meu articol (« Asistenţa persoanelor pauperizate în centrele urbane: studiu social-juridic aplicat al districtului Roxbury, Boston » de Oliver Barrett IV, HLR, Martie 1966, pp. 861—908).

— E un studiu bun. Într-adevăr un studiu bun.

Aşa spusese, de mai multe ori, Joel Fleishman, redactorul şef. Sincer vorbind, m-aş fi aşteptat la un elogiu mai concret, dar asta-i tot ce mi-a fost dat să aud din partea boss-ului care-mi citise şi aprobase materialul. Jenny spusese despre articol că era « percutant, inteligent şi realmente foarte bine scris ». Ce naiba, nu putea şi Fleishman să spună acelaşi lucru?

— Fleishman mi-a spus că-i un studiu bun, Jen.

— Dumnezeule, va să zică am stat să te aştept pînă la ora asta (se făcuse două dimineaţa) ca să vii să-mi spui *doar atîta* lucru? mă luă ea în primire. Cum, vrei să spui că n-a făcut nici o remarcă în legătură cu munca ta de cercetare, cu stilul, cu absolut *nimic?*

— Nu Jen. S-a mulţumit să declare că e « bun ».

— Atunci de ce te-a ţinut pînă la ora asta la redacţie?

I-am aruncat o privire şăgalnică.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Am avut treabă cu Bella Landau, i-am răspuns.
— Oh? făcu ea.
Nu puteam descifra tonul.
— Ești geloasă? am întrebat-o de-a dreptul.
— Nu; am picioare de zece ori mai frumoase ca ea, mi-a răspuns.
— Totuși, nu ești capabilă să redactezi dosarul unui caz, este?
— După cum nici ea nu e capabilă să facă . . . lazane.
— Culmea e că da, i-am răspuns. De altfel, chiar astăzi ne-a adus să gustăm lazane făcute de ea. Au fost unanim apreciate de redacție ca excelente: cu nimic mai prejos ca picioarele tale.
Jenny dădu aprobator din cap:
— Pe cît?
— Bine, dar ce ai de spus la asta? am întrebat-o.
— Am de spus c-aș vrea să știu dacă Bella Landau îți plătește chiria? întrebă ea.
— Drace, nu-i chip să fac cu tine meci nul, nici atunci cînd am avantajul!
— Pentru că Preppie, n-ai niciodată avantajul de partea ta, fu răspunsul scumpei mele soții.

15

Deși terminasem al treilea, mă bucuram de un avantaj enorm în lupta pentru repartiții. Eram singurul ne-evreu din primii zece . . . O mulțime de firme începuseră să se bată între ele ca să-mi treacă numele (cu numeral cu tot!) în statele lor.

. . . Ne-am hotărît să rămînem pe coasta de est. Erau zeci și zeci de oferte ispititoare la Boston, la New York și chiar la Washington. La un moment dat Jenny a opinat chiar că Washington ar fi o afacere excelentă (« Vezi ce faci, poate nimerești la Casa Albă, Ol! »), — eu unul înclinam însă pentru New York. Și, în felul acesta, cu binecuvîntarea soției, am acceptat pînă la urmă oferta firmei « Jonas and Marsh », un colegiu juridic de mare prestigiu (Marsh fusese procuror general) și totodată, cu vederi foarte liberale relativ la drepturile cetățenești. (« Ai să poți face foarte mult bine în jur » — spusese Jenny). E drept că ne și măguliseră peste măsură. Bătrînul Jonas venise special la Boston și ne invitase pe amîndoi la masă la « Pier Four », iar a doua zi trimisese flori lui Jenny.

. . . Trebuie să vă mai spun că Jonas and Marsh fixaseră lui Oliver Barrett IV un salariu de 11.800 de dolari pe an, cel mai ridicat salariu de stagiar în promoția noastră.

Vedeți prin urmare că ieșisem *al treilea* mai mult din punct de vedere academic!

16

SCHIMBĂRI DE ADRESĂ
Începînd cu 1 iulie 1967
Domnul și Doamna Oliver Barrett IV:
263 East 63 rd Street
New York, N.Y. 10021

— Face cam « parvenit », se plîngea Jenny de anunțul din ziar.
— Dar nu-i adevărat c-am « parvenit », Jen? țineam eu s-o dreg.
. . . Spre mijlocul verii, după ce ne-am mutat, a început să plouă cu diferite invitații. Primele erau pentru week end-uri.
— Să ne slăbească, Oliver. N-am nici un chef să-mi petrec sfîrșitul săptămînii la niște gazde atît de insipide.
— OK, Jen, dar ce-o să le spunem?
— Spune că sînt gravidă, Oliver.
— Chiar ești? am întrebat-o.
— Nu, dar dacă stăm acasă sîmbăta și duminica asta, poate că voi fi.
Îi și alesesem un nume. Alesesem eu, și, pe cîte îmi amintesc, Jenny a trebuit pînă la urmă să consimtă.
— Fii atentă, Jen, să nu începi să rîzi, am prevenit-o cînd am abordat subiectul prima oară. Ea era în bucătărie.
— Ce vrei? întrebă ea, continuînd să taie felii niște roșii.
— Cred c-ar fi foarte frumos dacă l-am numi chiar Bozo, am spus.
— Vorbești serios? m-a întrebat.
— Da, foarte serios.
— Va să zică, vrei să botezăm copilul Bozo?!
— Da. Sincer. Foarte serios. E un nume predestinat, de vedetă.
— Bozo Barrett! Pronunță ea de probă.
— Va fi deci un vlăjgan și jumătate, am continuat, convingîndu-mă pe mine însumi cu fiecare nou cuvînt pronunțat: « Bozo Barrett, echipierul reprezentativei A a Universității Harvard ».
— Bun, Oliver. Dar, — dar să presupunem că plodul nu va corespunde?
— Imposibil, Jen: genele noastre sînt excelente. Zău, crede-mă.
Vorbeam foarte serios.

. . . .

17

Nu-i chiar așa ușor să faci un plod.
Vreau să spun că în momentul cînd — după o fază anti-concepțională juvenilă — omul începe să-și pună problema invers, se petrece un fel de revers ironic: ajungi să fii obsedat de sarcină, — nu de contrariul ei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Da, acest fapt poate deveni într-adevăr o obsesie. Mai mult decît atît, din punctul de vedere ale naturaleței și spontaneității, el poate aduce vătămare celui mai frumos aspect al unei căsătorii normale. Mă refer la faptul că a-ți « programa » (nefericit cuvînt, programa, — parcă ar sugera un ordinator), a-ți programa, zic, totuși, dragostea în funcție de norme, calendare, și alte *strategii*. (« N-ar fi mai bine mîine dimineață, Ol? ») — devine o pricină de neplăcere la început, apoi de desgust și, pînă la urmă, chiar de teroare.

Într-adevăr, atunci cînd constați că propriile-ți cunoștințe de profan, eforturile cinstite și (presupui tu) sănătoase, nu duc totuși la nici un rezultat pe linia poruncii « creșteți și vă înmulțiți »[1], încep să te asalteze cele mai sinistre gînduri cu putință.

— Nu mă îndoiesc că un lucru îți este cît se poate de clar Oliver: « sterilitate » n-are absolut nimic de-a face cu « virilitate ». Cam astfel eram prelucrat de doctorul Mortimer Sheppard cu prilejul primei noastre întrevederi, după ce Jenny și cu mine ajunsesem la concluzia că trebuie să recurgem totuși la consultația unui specialist.

— Sigur că-i i-e clar domnule doctor, interveni Jenny, răspunzînd în numele meu, conștientă perfect de faptul că ideea de a fi steril era de natură să mă scoată totalmente din minți; — personal, nu-i vorbisem în viața mea de treaba asta. Vocea ei sugera că, în cazul cînd s-ar descoperi o insuficiență, spera să fie de partea ei.

Dar doctorul nu făcuse decît să ne expună foarte clar cazul punînd mai întîi tot răul înainte, spre a putea apoi să ne vorbească cît mai pe larg despre șansele, zicea el, foarte mari, ca amîndoi să fim descoperiți fără cusur, și — foarte curînd — să devenim părinți mîndri și fericiți. Dar, evident, trebuia în prealabil să ne supunem amîndoi unei serii complete de examene și probe. Fizice, chimice și așa mai departe. (Nu vreau să mai repet cît de dezagreabile pot fi asemenea investigații).

Am făcut toate examenele într-o luni. Jenny în cursul zilei, eu, după orele de serviciu (aveam de lucru pînă peste cap). Vineri, în aceeași săptămînă, doctorul Sheppard a chemat-o pe Jenny din nou, explicîndu-i că asistenta încurcase niște lame și că voia să verifice anumite lucruri încă o dată. Cînd Jenny mi-a relatat a doua vizită la doctor, am început să bănuiesc că . . . insuficiența fusese depistată . . . de partea ei. Sora care încurcă lamele era un banc răsuflat.

Cînd doctorul Sheppard mi-a telefonat personal la « Jones and Marsh » devenisem aproape sigur. « Dacă aș fi bun să trec două minute pe la el la cabinet, în drum de la birou spre casă ». Cînd am înțeles din acestea că

[1] Geneză, 1, 28

nici măcar nu urma să fie o discuție în trei (« Am vorbit cu doamna Barrett în cursul zilei, ceva mai devreme ») bănuielile mele se confirmară din plin. Jenny nu putea avea copii. Ei, dar hai: pentru moment, să nu absolutizăm nimic, Oliver; să nu uităm că Sheppard însuși pomenise de eventualitatea unor soluții de genul intervențiilor chirurgicale corective, etc. Doar că nu mă mai puteam concentra de loc; era nebunie curată să mă perpelesc așteptînd pînă la cinci după masa. Am telefonat de astă dată eu lui Sheppard, ca să-l întreb dacă nu mă putea primi mai devreme în cursul după amiezii. A fost de acord.

— Acum știți a cui e vina? l-am luat eu de-a dreptul.

— Nu cred c-aș îndrăzni să spun « vină », Oliver, mi-a răspuns el.

— Bun. Probabil știți acum care din doi suferă de « defecțiuni funcționale »?

— Da. . . Jenny.

Mă așteptasem mai mult sau mai puțin la acest răspuns, dar felul în care Sheppard pronunțase sentința începea să mă intrige. Tăcuse imediat; am dedus așadar că aștepta din partea mea să fac o declarație.

— OK, nu-i nici o nenorocire: deci vom înfia copii. De fapt domnule doctor, important e să ne iubim, nu-i așa?

Și atunci mi-a spus.

— Oliver, problema e mult mai serioasă. Jenny este grav bolnavă.

— Dacă sînteți bun, ce vreți să spuneți prin « grav bolnavă »?

— Va muri curînd, Oliver.

— Dar asta-i imposibil, am răspuns.

Și așteptam să-mi spună mai departe că totul nu-i decît o abominabilă farsă.

— Da Oliver, va muri, repetă el. Regret extrem de mult că trebuie să-ți spun lucrul acesta.

Am insistat asupra ipotezei unei erori posibile — cine știe, poate că tîmpita de soră amestecase lamele iar, că apăsase pe un buton greșit la raze, sau Dumnezeu știe ce. Mi-a repetat cu foarte multă simpatie în ton că analizele lui Jenny fuseseră repetate de trei ori. Nu exista absolut nici o îndoială asupra diagnosticului. Evident, dacă doream, ne putea trimite și la un hematolog. În fond, ar fi de părere să . . .

L-am oprit brusc cu o mișcare din mînă. Simțeam nevoia unei clipe de tăcere. O tăcere în care să mă cufund, măcar pentru o singură clipă. Atunci mi-a venit în minte și am întrebat:

— Ce-ați spus lui Jenny, domnule doctor?

— Că sînteți amîndoi perfect sănătoși.

— Și-a luat-o de bună?

— Cred că da.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Cînd trebuie să-i spunem adevărul?

— În momentul de față acest lucru depinde exclusiv de dumneata. De mine! Dumnezeule, mi se tăiase complet răsuflarea.

Doctorul mi-a explicat apoi că tratamentul leucemiei de care suferea Jenny nu putea consta decît din paliative: puteau fi ușurate suferințele fizice, se puteau provoca oarecari întîrzieri, dar nu putea fi oprit mersul ireversibil al bolii. Așadar, în clipa aceea, totul depindea de mine . . .

Ceea ce mă înnebunea literalmente era insuportabila obscenitate a tot ceea ce se întîmpla.

— Domnule doctor, dar n-are nici douăzeci și cinci de ani! am început să strig lui Sheppard. Aprobă din cap fără pic de nervozitate. Știa perfect cîți ani avea Jenny, înțelegea și ce se petrecea acum în sufletul meu. După un timp, am înțeles că n-avea nici un rost: oricum, nu mă puteam eterniza în cabinetul acelui om. L-am mai întrebat odată ce să fac; sau mai bine zis cum *ar trebui* să procedez. Mi-a spus să mă comport cît de normal cu putință, cît mai mult timp cu putință. I-am mulțumit și am plecat.

— Dumnezeule, normal . *Normal!*

18

Am început să mă gîndesc atunci la Dumnezeu. Vreau să spun că noțiunea unei ființe supreme, existînd cine știe unde, începea să-și croiască încet drum spre mintea mea. Nu pentru că aș fi vrut să dau cu ea de pămînt, sau, știu eu, să mă răzbun pe ea pentru ceea ce se pregătea să-mi facă, — mie, adică lui Jenny. Nu; cugetările care-mi veneau în minte în legătură cu aceasta erau de cu totul altă natură. De pildă, dimineața cînd mă trezeam din somn și Jenny era lîngă mine. Încă lîngă mine. Îmi pare foarte rău, sînt chiar foarte jenat s-o spun: dar în acele clipe speram din toată inima să existe un Dumnezeu căruia să-i pot mulțumi. Să-i mulțumesc din tot sufletul pentru că mă deșteptam din somn și o puteam vedea încă, cu ochii mei, pe Jennifer.

Altminteri, încercam să acționez cît puteam de normal în toate privințele; o lăsam deci să prepare micul dejun, și așa mai departe.

— Îl vezi azi pe Stratton? mă întreabă ea, întinzîndu-mi o porție de fulgi de ovăz.

— Pe cine?

— Pe Raymond Stratton, '64; prietenul tău cel mai bun. Colegul tău de cameră, înaintea mea.

— Ah da. Trebuia să ne întîlnim să jucăm o partidă de tenis. Dar cred c-o să-l decomand.

— Ce te-a apucat?

— Ce, Jen?

— Să nu începi să-ți contramandezi partidele de tenis. Să știi că n-am nevoie de un bărbat sedentar și molatic lîngă mine!

— OK. Atunci hai să ieșim să cinăm undeva în oraș diseară.

— De ce?

— Cum adică de ce? am țipat eu de colo, încercînd să afișez tonul meu glumeț obișnuit, de pseudo-supărare. Ce, acum nu mai am voie să-mi scot nevasta seara la un restaurant, dacă am chef?

— Barrett, poți să-mi spui *cine-i dumneaiei?* Cum se numește, întrebă Jenny.

— Poftim?

— Uite ce: cînd te simți obligat să-ți scoți soția în lume în zi de lucru, înseamnă c-ai ceva pe suflet: cu cine mă trișezi?

— Jennifer! am răcnit eu sincer jignit. Nu tolerez să-mi servești asemenea chestii la micul dejun!

— Foarte bine. Atunci diseară, transportă-ți acasă augusta persoană să cinăm împreună. OK?

— OK.

Și i-am spus asta lui Dumnezeu — oricine și oriunde ar fi — că accept bucuros orice statu quo. Nu Domnul meu, nu-mi pasă de chinul meu de-acum, — atîta timp cît Jenny nu știe. M-auzi Doamne, domnul meu? Te rog fixează prețul.

— Oliver?

— Da, Mr. Jonas.

Eram convocat în biroul șefului.

— Ești desigur la curent cu afacerea Beck?

Firește, eram. La Chicago, reporterul săptămînalului « Life », Robert L. Beck fusese brutalizat de poliție pe cînd încerca să fotografieze o manifestație de stradă. Jonas considera cazul Beck o problemă-cheie pentru prestigiul firmei.

— Cunosc cazul. Beck a fost brutalizat de agenții poliției, i-am răspuns ușurat (hah!)

— Știi ce rugăminte aș avea, Oliver? Ce-ar fi să te ocupi de cazul ăsta.

— Eu?

— Ai lua desigur cu tine pe cine vrei dintre cei mai mici să te ajute. Din cei mai mici? Eu eram doar cel mai nou în echipă. Trebuia să interpretez: Oliver, la vîrsta dumitale, în pofida datelor cronologice, faci deja parte, în acest birou, din oamenii cu greutate. Ești unul *de-al nostru*, Oliver.

— Vă sînt foarte recunoscător, am răspuns eu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Deci, cînd crezi c-ai putea să iei avionul spre Chicago? am fost întrebat.

Hotărîsem să nu-mi spun păsul nimănui, să-mi duc de unul singur povara. L-am înnebunit deci pe bătrînul Jonas cu nu știu ce minciună, explicîndu-i că mi-era practic imposibil să părăsesc New Yorkul, cel puțin pentru moment. Am adăugat că speram să nu mi-o ia în nume de rău. Mi-a fost însă foarte clar că s-a simțit vexat căci avansul fusese cît se poate de semnificativ. Dumnezeule, Mr. Jonas, cînd aveai să pricepi adevăratul motiv.

Paradox: Oliver Barrett IV, plecat de la birou mai devreme, se îndreaptă acum spre domiciliul său fără nici-o grabă. Se poate explica așa ceva?

Luasem obiceiul să casc ochii la vitrinele de pe Fifth Avenue, contemplînd lucrurile minunate și extravagante pe care le-aș fi cumpărat în dar lui Jennifer, de n-ar fi trebuit să întrețin ficțiunea acelei atmosfere « normale »...

Cum naiba m-aș fi putut întoarce acasă altfel decît cu frica în sîn? Acum, la cîteva săptămîni după darea adevărului în vileag, Jenny începuse să piardă din greutate. Vreau să spun că începuse să slăbească, pentru moment imperceptibil, — poate nu-și dădea încă seama. Eu, însă care știam, remarcasem.

Căscam deci ochii la vitrinele companiilor aeriene: Brazilia, Marea Caraibilor, Hawai. (« Luați-vă la revedere de la griji! Zburați cu noi spre soare! ») și așa mai departe. Chiar în acea după masă « Trans World Airlines » lansase reclama unei serii de excursii europene extra-sezon: Londra — « orașul tîrg », etc. Paris — « orașul îndrăgostiților » etc...

« Dar despre bursă ce-ai de spus? Și despre Paris ce ai de spus? Parisul pe care nu l-am văzut niciodată? »

« Dar despre căsătoria noastră ce-ai de spus? »

« A spus cineva ceva de căsătorie? »

« Da. Eu. Ți-o spun acum ».

« Vrei să devin soția ta? »

« Da ».

« Pentru ce? »

Mă bucuram de un credit atît de fantastic, încît în doi timpi și trei mișcări am devenit posesorul unei legitimații « Diners Club »! O simplă iscălitură la rubrica puncte puncte și gata: aveam în buzunar două bilete, clasa întîia (nici mai mult nici mai puțin) cu destinația Paris — « Orașul îndrăgostiților »).

Cînd am ajuns acasă, Jenny arăta mai trasă la față, puțin lividă; dar ideea mea năstrușnică speram să-i readucă culoarea în obraji.

— Ghici care-i noutatea, stimată doamnă! am început eu.

— Te-au dat afară, își dădu cu părerea, optimistă, doamna Barrett.

— Nu. Dimpotrivă, i-am răspuns scoțînd din buzunar biletele.

— Plecăm! Luăm avionul! Mîine seară sîntem la Paris!

— Nici pomeneală, Oliver, spuse ea. Dar pe un ton foarte calm, fără verva ei ironic-agresivă de rigoare. Suna aproape a alintare: « Nici pomeneală, Oliver ».

— Na-ți-o bună! Cum adică « nici pomeneală »? Te rog să-mi explici.

— Lasă, Ollie, reluă ea cu blîndețe, nu de asta o să ne-ardă acuma.

— Ce vrei să spui cu asta?

— Vreau să spun că n-am nici o nevoie de Paris. Nu vreau la Paris. Te vreau pe tine.

— Păi sînt al tău, scumpo! am întrerupt-o eu mimînd o falsă veselie.

— Apoi am nevoie de timp, continuă ea, — ceea ce tu nu-mi poți da...

Atunci am privit-o în ochi. Erau inefabil de triști. Dar triști într-un fel cum singur eu puteam pricepe. Îmi mărturiseau că-i pare rău. Că-i pare rău pentru mine.

Am rămas așa o clipă, în tăcere, unul în brațele celuilalt. Dacă unul din doi avea să plîngă, să plîngă măcar și celălalt, să fim împreună. Mai bine, niciunul să nu plîngă.

Jenny mi-a explicat atunci cum se simțise « lamentabil de prost »: mersese deci singură la doctorul Sheppard, dar nu pentru o consultație, ci pentru a-i cere socoteală: « Vă rog să-mi spuneți drept în față ce-i cu mine. » Și mi-a spus.

În chip straniu m-am simțit dintr-odată vinovat de faptul că nu-i spusesem eu adevărul. A simțit îndată asta și a făcut o remarcă calculat stupidă.

— Să știi că-i de la Yale, Ollie.

— Cine, Jen?

— Ackerman. Hematologul. De la Yale, — pînă în vîrful unghiilor. A făcut acolo și colegiul și medicina.

— Oh, și-am dat din cap. Cu toată gravitatea subiectului, încerca să strecoare un fir de bună dispoziție...

— Știe măcar să citească și să scrie? am întrebat.

— Asta rămîne de văzut, zîmbi doamna Oliver Barrett, promoția Radcliffe '64. Ceea ce știu e că se pricepe să vorbească. Și, eu tocmai asta voiam: să-mi vorbească.

— Așadar bravo lui!

— Bravo lui, am spus.

19

Acum cel puțin nu mai mă întorceam acasă cu frica în sîn, nu mă mai teroriza ideea că trebuie să acționez « normal ». Împărțeam din nou abso-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lut totul, chiar dacă de astă dată era vorba şi de înfiorătoarea cunoaştere a faptului că zilele noastre împreună se împuţinaseră şi erau numărate.

Erau lucruri de discutat, din acelea pe care cuplurile de două zeci şi patru de ani nu le discută în mod obişnuit.

— Contez pe tine să fii *tare*, — e doar specialitatea ta ca jucător de hochei . . . spunea ea.

— Tare, tare, răspundeam eu, întrebîndu-mă în gînd dacă atotştiutoarea Jenny ghicea cumva că macistele din mine era acum înspăimîntat.

— Mă refer şi la Phil, continua ea. O să fie cel mai greu pentru el. Tu, la urma urmei, vei fi « văduvul vesel ».

— N-o să fiu vesel, întrerupeam eu.

— Ba vei fi; e un ordin. Vreau să fii vesel Ollie. OK?

— OK.

— OK.

Era într-o seară, cîteva săptămîni mai tîrziu. — imediat după cină. Gătea mai departe; insistase foarte mult să se ocupe totuşi de bucătărie. Reuşisem pînă la urmă s-o conving să-mi dea voie să mă ocup măcar de vase (argumentul ei că nu era « treabă de bărbat » îmi făcuse capul calendar); deci tocmai strîngeam, în timp ce ea se instalase la pian să cînte Chopin. Am auzit-o oprindu-se la jumătatea preludiului. Am intrat imediat în salon să văd ce se întîmplă. Stătea nemişcată.

— Nu ţi-este bine, Jen? (bine, într-un sens foarte relativ). Mi-a răspuns cu o întrebare.

— Ai bani pentru taxi?

— Fireşte, am răspuns. Unde vrei să te duc?

— Să spunem . . . la spital, a spus ea.

Mi-am dat seama, din mica fluturare de mişcări care urmă, că asta era. Jenny pleca din casă şi nu avea să mai revină niciodată. Cum sta liniştită în colţul ei în timp ce eu aruncam în grabă cîteva lucruşoare de-ale ei într-un geamantan, mă întrebam la ce-i era gîndul. Mai exact, mă întrebam ce gîndea în legătură cu căminul nostru. Ce lucru din jur ar fi dorit mai mult să-i rămînă întipărit în ochi drept aducere aminte?

Nimic. Sta liniştită, nu părea să cugete în mod special la nimic.

— Hei, am spus, ai vreo preferinţă specială? Spune-mi.

— Hm, nu. Clătină apoi din cap gînditoare; după o clipă adăugă:

— Tu.

Jos a fost o poveste întreagă pînă să găsim un taxi. Toată lumea mergea la teatru. Portarul ţiuia cu fluierul lui în dreapta şi-n stînga, şi-şi foia braţele pe sus, dat dracului ca un arbitru de hochei. Jenny stătea liniştită, rezemată de braţul meu; în sinea mea, îmi doream din tot sufletul să nu vină nici un taxi niciodată, şi Jenny să rămînă astfel lîngă umărul meu totdeauna. Dar

pînă la urmă a apărut şi maşina. Norocul nostru — şoferul era un tip sociabil. Cînd a auzit de « Mount Sinai Hospital » s-a lansat fără şovăire în conversaţia de rigoare pentru un drum la maternitate.

— Nu vă faceţi griji copii, intraţi pe mîini excelente. Fac treabă de ani de zile cu barza de la « Mount Sinai ».

În spate, Jenny se ghemuise strîns la pieptul meu. Eu o sărutam pe păr.

— E primul, nu-i aşa? întrebă simpaticul şofer.

Cred că Jenny şi-a dat seama de faptul că tipul mă scotea din sărite, deoarece mi-a murmurat încet la ureche:

— Fii bun, Oliver. Nu vezi că omul încearcă să fie bun cu noi?

— Da dom'le, i-am răspuns. E primul, da; şi soţia mea nu se simte tocmai în apele ei, aşa că vezi: poate prinzi cîteva stopuri pe verde, se poate?

Ne-a dus la « Mount Sinai » foarte repede, într-adevăr. Era foarte îndatoritor, ne-a deschis portierele, a luat geamantanul. Înainte să ne spună la revedere ne-a urat toate cele bune, multă, multă fericire şi noroc. Jenny i-a mulţumit frumos.

Nu părea foarte sigură pe picioare şi atunci am vrut s-o iau în braţe, dar s-a opus: — Nu, nu de astă dată, Preppie. Nu peste pragul ăsta! Aşa că am păşit amîndoi în hol unde au urmat nişte penibile formalităţi de internare.

« *Figuraţi în fişele organizaţiei de asigurări pe caz de boală?* »

« *Nu* ».

(Cine naiba avusese timp de astfel de fleacuri? Eram preocupaţi să ne cumpărăm veselă).

Fireşte că sosirea lui Jenny nu cădea tocmai pe nepregătite. La camera de gardă se dăduseră din timp dispoziţii, iar doctorul Bernard Ackerman, care, pe drept cuvînt, era un băiat de ispravă, cum spusese şi Jenny, (deşi de la Yale), îşi aştepta pacienta.

— Va urma tratamentul cu leucocite şi trombocite, mi-a spus doctorul Ackerman. În prezent e lucrul de care are cea mai mare nevoie. De antimetaboliţi nu duce lipsă.

— Ce vrea să zică asta, dacă nu vă supăraţi? am întrebat eu.

— Tratamentul despre care vă vorbesc încetineşte distrugerea celulelor, mi-a explicat el, dar, aşa cum soţia dumneavoastră a şi aflat, nu sînt excluse pe parcurs unele efecte secundare neplăcute.

— Uitaţi dom'le doctor, — ştiu că-l prelucram de pomană — aici ce zice Jenny e sfînt. Dacă spune că-i de acord, totu-i în ordine. Dumneavoastră faceţi, din partea dumneavoastră, absolut tot ce se poate ca să sufere cît mai puţin.

— De asta vă rog să nu vă îndoiţi nici o singură clipă.

— Nu mă uit la plată, doctore. Cred că începusem să ridic vocea.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— S-ar mai putea să dureze săptămîni, luni poate, a spus el.
— Nu mă interesează: fac naibii pe bani, am spus. El se arăta cît se poate de răbdător cu mine. De fapt mă răsteam la el ca la dracu.
— Spuneam doar atît, explică Ackerman mai departe, că nu există realmente nici o posibilitate de a stabili cu precizie durata tratamentului . . .
— Te rog un singur lucru dom'le doctor, i-am ordonat eu, te rog să nu uiţi că doresc să i se acorde *maximum absolut* de confort. Rezervă separată. Infirmiere speciale, de zi şi de noapte. Tot. Nu discut. Cu banii pe masă.

20

Din East Sixty-third Street, — în Manhattan, New York — la Boston, Massachussetts e imposibil să ajungi cu maşina în mai puţin de trei ore şi douăzeci de minute.
. . . Mă bărbierisem atent cu aparatul meu electric portativ şi mă schimbasem de cămaşă în maşină; iar acum — era, ora 8 dimineaţa, — intram în sacrosanctele aşezăminte din State Street. Deşi era prima oră, cîteva distinse figuri din Boston se şi aflau pe acolo aşteptînd să intre la Oliver Barrett III. Secretara, care mă ştia, a transmis numele meu prin intercom.
Tata n-a spus: « Să intre ».
În schimb, după o clipă, uşa s-a deschis de perete şi şi-a făcut apariţia în persoană. A spus atît: « Oliver ».
Preocupat cum eram de aparenţele fizice, am observat îndată că arăta mai palid; în cei trei ani de cînd nu-l văzusem, părul îi încărunţise (era poate şi puţin mai rar).
— Intră băiete, spuse el. Mi-era cu neputinţă să interpretez tonul vocii. Am înaintat cîţiva paşi spre birou.
Am luat loc în « fotoliul clientului ».
Pentru o clipă ne-am uitat unul la altul, apoi ne-am plimbat privirile peste obiectele din încăpere. Eu m-am concentrat asupra celor de pe birou: o pereche de foarfeci într-un toc de piele, un coupe-papier pentru deschis corespondenţa, o fotografie a mamei, de demult. O fotografie a mea (absolvent la Exeter).
— Ce mai spui? m-a întrebat el.
— Numai bine, am răspuns.
— Ce face Jennifer? întrebă iar.
În loc să-l mint, am eludat problema — deşi tocmai asta era — şi am abordat frontal motivul propriu-zis al apariţiei mele atît de neaşteptate.
— Tată, am nevoie de un împrumut de cinci mii de dolari. Motiv foarte serios.

M-a privit. Dacă nu mă înşel a clătinat cumva din cap.
— Aşa? făcu el.
— Mă rog? am întrebat.
— Aş putea să ştiu motivul? întrebă el.
— Nu pot să ţi-l spun, tată. Împrumută-mi doar banii. E rugămintea mea.
Am avut atunci sentimentul — dacă în legătură cu Oliver Barrett cuvîntul sentiment e plauzibil — că intenţia lui era să-mi dea banii. Pe de altă parte nu mi se părea pornit pe reproşuri. În schimb, era realmente pornit pe altceva: ţinea neapărat să stăm de vorbă.
— Spune-mi, dar salariul tău la « Jonas and Marsh »? . . . se interesă el.
— Sigur că da.
Eram tentat să-i spun şi cît, spre a-i da a înţelege că era un salariu record pentru un stagiar; — apoi mi-am dat seama că dacă ştia unde lucram, ştia cu siguranţă şi cum eram încadrat.
— Şi ea, nu predă? m-a întrebat.
Dar uite că nu ştia chiar totul.
— Te rog, nu spune « ea ».
— Şi Jennifer nu predă? repetă el politicos.
— Şi-apoi, te rog mult un lucru, tată: n-o băga pe Jennifer în treaba asta. E vorba de o problemă strict personală. O problemă strict personală, de cea mai mare importanţă pentru mine.
— Ai încurcat-o cu o puştoaică? mă întrebă el, — fără nici o nuanţă de depreciere în ton.
— Da, am răspuns. Da, tată. Chiar asta e. Dă-mi ,te rog, paralele.
Nu cred că a crezut o singură clipă motivul meu. Deasemeni nu cred că ţinea realmente să ştie. Se interesase, aşa cum am spus, doar ca să stea de vorbă.
Se întinse după carnetul de cecuri pe care-l scoase agale dintr-un sertar al biroului; era legat într-un fel de piele de Cordova, — ca mînerul coupe-papier-ului, ca tocul foarfecilor de pe masă. Îl deschise încet. Nu ca să mă tortureze — n-aş crede — doar ca să mai tragă de timp. Să mai găsească ceva de spus. Lucruri nejignitoare.
Terminase de completat cecul; rupse foaia din carnet şi mi-o întinse. Am întîrziat probabil o fracţiune de secundă mai înainte de a realiza că s-ar fi cuvenit să întind mîna spre mîna lui, ca să iau cecul. Aşa că, din punctul lui de vedere, a urmat (cred) un moment de jenă: şi-a retras mîna, punînd hîrtia pe marginea biroului. Acum mă privea clătinînd uşor din cap. Expresia lui părea să spună: « Ei, asta-i băiete ». Dar de fapt nu făcea decît să clatine din cap.
Nu c-aş fi ţinut neapărat să mă ridic şi să plec. Dar era practic imposibil să mă gîndesc la un singur lucru neutru pe care să-l fi putut discuta împreună.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Şi era imposibil să stăm aşa mai departe, înfipţi amîndoi în scaune, dornici şi unul şi altul să deschidem vorba, dar incapabili măcar să ne privim drept în faţă.

M-am întins spre masă şi am luat cecul. Da, scria citeţ « cinci mii de dolari », cu iscălitura: Oliver Barrett III. Cerneala se şi uscase. L-am împăturit cu grijă şi l-am băgat în buzunarul de la piept, în timp ce mă sculam ca s-o pornesc spre uşă. Sigur, ar fi trebuit măcar să leg două cuvinte de scuză în legătură cu faptul că datorită mie, nişte importante personalităţi ale vieţii publice din Boston (poate chiar din Washington) făceau acum anticameră la el; şi apoi că, în definitiv, dacă aveam într-adevăr şi altceva să ne spunem, puteam, tată, să te aştept alături puţin; de altfel, poate n-ai nimic special în program pentru prînz şi dejunăm împreună . . . şi aşa mai departe.

M-am oprit în prag, în uşa întredeschisă, şi luîndu-mi inima în dinţi ca să-l privesc în ochi i-am spus doar atît:

— Mulţumesc, tată.

20

Sarcina de a-l informa pe Phil Cavilleri mi-a revenit mie. Altcineva? N-avea cine. Nu s-a pierdut cu firea, cum mă temusem că avea să se întîmple, ci, foarte stăpîn pe sine, a pus liniştit lacătul pe tarabă la Cranston, şi a venit să locuiască la noi în apartament.

Fiecare din noi are modul său propriu şi personal de a se descurca în faţa durerii. Phil face curăţenie. Spală, freacă, lustruieşte. Nu pot pricepe exact ce tot frămîntă în minte făcînd acestea toate, dar asta e.

Mîngîie poate speranţa că Jenny se va întoarce acasă?

Parcă da. Da. Săracul de el. De aceea face curăţenie prin casă. Phil refuză pur şi simplu să accepte lucrurile drept ceea ce sînt. Fireşte faţă de mine, nu spune nimic, dar eu ştiu ce-are în cap.

Pentru că gîndesc şi eu ca el.

După ce am internat-o, i-am telefonat lui Jonas să-i spun de ce, pentru un timp, nu puteam veni la lucru . . . Începînd din acea clipă, zilele mele au fost împărţite între ore de vizită la spital şi restul. Restul, fireşte, nu însemna nimic. Ce poate să însemne să stai la masă fără poftă de mîncare, să-l priveşti pe Phil frecînd podeaua (iar !) sau să nu poţi închide un ochi toată noaptea, în ciuda reţetei lui Ackerman.

Într-o zi l-am auzit pe Phil mormăind de unul singur în bucătărie « n-o să mai pot rezista mult ». Era alături, spălînd (manual) vesela, după masa de seară. Nu i-am spus nimic dar în sinea mea m-am îndîrjit să declar, ca pentru mine, că eu unul puteam rezista şi pînă în pînzele albe.

Dumneata acolo sus, oricine-ai fi, Domnule Responsabil cu întreaga poveste, te rog respectuos să iei act că eu unul pot s-o duc aşa, dacă-i cazul şi, pînă în pînzele albe. Pentru că Jenny este Jenny.

În seara aceea fusesem dat afară din rezervă. Voia să vorbească în patru ochi cu tatăl ei.

— Şedinţa de acum e exclusiv rezervată americanilor de origină italiană, spusese ea, mai palidă ca cearceaful, — deci Barrett, mişcă. Afară puţin.

— OK, am zis.

— Nu prea departe, adăugă ea cînd am ajuns în dreptul uşii.

M-am instalat în hol. Foarte curînd, Phil şi-a făcut apariţia.

— Zice să te duci pîn'la ea, îmi şopti el cu un glas atît de cavernos, încît parcă n-ar fi rămas nimic în interiorul lui. Eu mă duc pînă jos să-mi iau nişte ţigări.

— Trage uşa aia după tine, mă luă ea în primire din prag. Am ascultat-o şi am închis uşa foarte liniştit; îndreptîndu-mă apoi spre patul unde era întinsă, am putut-o privi mai bine din cap în picioare. Braţul drept, de obicei ţinut sub pătură, avea înfipte în el nişte tuburi de cauciuc. Îmi plăcea să stau cît mai lîngă ea ca s-o privesc drept în faţă; deşi palizi, obrajii îi erau totuşi luminaţi de căldura privirii.

M-am dus să mă aşez cît mai aproape de ea.

— Să ştii Ollie că nu doare; te rog, crede-mă. E ca şi cînd te-ai prăbuşi de pe un munte. Îţi dai seama?

Nu ştiu ce mi se învîrtise undeva sub plex, deasupra măruntaielor. Un ce fără formă care se pregătea să-mi atace acum gîtlejul, făcîndu-mă să izbucnesc în hohote de plîns. Dar n-am să mă las. De altfel nu mă lăsasem niciodată. Eram bărbat, ce naiba. N-am voie să plîng. Aşa ceva nu există.

Dar dacă nu plîng, nu pot deschide gura. Nu pot decît să fac « da » din cap. Am răspuns din cap: « da ».

— Umbli cu cioara vopsită?

— Îî? am putut mîrîi printre dinţi.

— Habar n-ai ce înseamnă: să te desprinzi încet din vîrful unui munte, Ollie, adăugă ea. În viaţa ta n-ai căzut aşa, de pe munte.

— Ba da, am replicat recăpătîndu-mi glasul. Cînd te-am întîlnit pe tine.

— Da, spuse ea; şi un zîmbet trist îi flutură pe buze. « Oh, şi ce cădere ». Cine a spus asta?

— Nu ştiu. Shakespeare, am răspuns.

— Da, dar cine? întrebă ea din nou, cu un glas care devenise parcă rugător. Nu-mi amintesc nici măcar numele piesei. Şi cînd te gîndeşti că am absolvit Radcliffe. Ar trebui să ştiu. Ştiam pe de rost întregul catalog Köchel.

— E lucru mare, am spus.

— Nu-i aşa? reluă ea; îşi încruntă fruntea şi întrebă: Ce număr are concertul pentru pian în do minor?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

— Am să verific şi am să-ţi spun, am liniştit-o eu.

Ştiam exact şi unde. Acasă, în dreapta, pe poliţa de lîngă pian. Voi verifica, şi mîine, primul lucru, am să-i spun.

— Pe vremuri, da, ştiam, ştiam. Pe vremuri ştiam.

— Păi, vrei să discutăm acum despre muzică? am intervenit eu, « stil Humphrey Bogart ».

— Preferi să discutăm despre înmormîntare? m-a întrebat ea.

— Nu, i-am răspuns, necăjit c-o întrerupsesem.

— Să ştii c-am discutat asta cu Phil. Mă urmăreşti Ollie?

Întorsesem capul.

— Da, sigur, Jenny, te ascult.

— I-am spus să facă o slujbă catolică, şi tu vei fi de acord. OK?

— OK, am răspuns.

— OK, a întărit ea.

M-am simţit întrucîtva uşurat, deoarece, la urma urmelor, orice ar mai fi venit după asta, n-avea cum să fie mai groaznic.

Greşeam.

— Ascultă, Oliver, spuse Jenny, — dar pe tonul ei supărat, deşi cu multă blîndeţe. Oliver, eşti obligat să încetezi să-ţi faci sînge rău.

— Eu?

— Mă refer la expresia aceea vinovată de pe faţa ta. Oliver, nu e bine.

Am încercat cinstit să-mi modific expresia de gheaţă a feţei, dar muşchii refuzau orice comandă.

— Nu-i vina *nimănui*, mă asculţi, prostule? spunea ea mai departe. Te rog deci: *încetează* cu auto-învinovăţirile.

Aş fi vrut s-o privesc mai departe, să nu mai trebuiască niciodată să-mi iau ochii de la ea: a trebuit totuşi să-mi plec pleoapele. Mi-era ruşine că pînă şi în acele momente Jenny îmi citea pe dinafară sufletul.

— Ascultă Ol, e *unicul* lucru pe care ţi-l cer. În alte privinţe sînt sigură, totul o să fie în ordine.

Mă apucase din nou răscolirea aceea, mi-era frică să spun pînă şi: OK. Nu mai puteam deschide gura. Pur şi simplu o priveam muteşte.

— Să te duci la Paris, spuse ea dintr-odată.

— Hîm?

— Să te duci la Paris, să te distrezi, să te bucuri de tot ceea ce-ţi închipui că m-ai împiedicat să fac. Să ştii că n-am nimic împotrivă: nu mă deranjează de loc. Nu poţi să crezi una ca asta?

— Nu, am răspuns foarte sincer.

— Atunci marş afară de aici, spuse ea. Înseamnă că n-ai ce căuta lîngă mine acuma cînd mor.

Aveam toate motivele să ştiu cînd Jenny spunea un lucru serios. Am căpătat învoirea să rămîn doar spunînd o minciună:

— Te cred, am spus.

— Aşa da, mai merge, a zis ea. Şi acum, am să te rog foarte mult să-mi faci o favoare, da? Simţeam cum undeva din mine urca iarăşi valul acela cotropitor de lacrimi. Dar m-am ţinut tare. N-aveam să plîng. Aveam pur şi simplu să indic lui Jennifer printr-o mişcare aprobatoare a capului că sînt într-adevăr fericit să-i îndeplinesc orice dorinţă: da.

— Te rog să fii bun: strînge-mă odată, foarte tare, în braţe, mi-a spus.

Am atins-o de braţ. Dumnezeule ! cît era de slabă — şi am strîns uşor.

— Nu, Oliver, a spus ea. Te rog strînge-mă de-adevăratelea în braţe: foarte tare.

Cu multă băgare de seamă la tuburi şi la toate celelalte — m-am urcat atunci în pat lîngă ea şi am cuprins-o în braţe.

— Mulţumesc, Ollie.

Acestea au fost ultimele ei cuvinte.

22

Cînd am apărut, Phil Cavilleri era în salonul convalescenţilor fumînd a nu ştiu cîta ţigară.

— Phil? i-am zis încet.

— Da?

M-a privit şi cred că ştia deja.

Suferea în mod evident de lipsa unei mîngîieri fizice. M-am dus lîngă el şi i-am pus o mînă pe umăr. Mi-era teamă c-o să înceapă să plîngă. Eu unul eram sigur că n-o să plîng. Nu puteam. Vreau să spun că trecusem de mult de asta.

Mi-a luat mîna în mîna lui.

— Nu ştii, începu el să bîiguie, nu ştii ce rău îmi pare că . . . Făcu aici o pauză; l-am aşteptat. În definitiv mai era vreo grabă?

— . . . că am promis lui Jenny să fiu tare pentru tine.

Totuşi, ca să-şi onoreze cuvîntul dat, mă mîngîie stîngaci pe mînă. Simţeam însă nevoia să fiu singur. Să ies la aer. Poate să mă plimb.

În salonul de jos domnea o linişte mormîntală. Proprii mei paşi doar, răsunînd înăbuşit pe linoleum.

— Oliver.

M-am oprit.

Tata. În spatele ghişeului, la internări, mai era doar o soră: eram singuri. De fapt ne număram printre puţinii oameni din New York trezi la ora aceea.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Nu l-am putut privi în față. M-am îndreptat glonț spre ușile turnante. Dar într-o clipă era lîngă mine, în stradă.

— Oliver, mi-a spus el, ar fi trebuit să-mi spui . . .

Era foarte frig, ceea ce, într-un sens, era foarte bine, căci eram amețit, simțeam nevoia să *simt* ceva. Tata continua să-mi vorbească în timp ce eu stăteam nemișcat, în bătaia vîntului înghețat.

— Cum am aflat, am sărit în mașină . . .

Îmi uitasem paltonul; gerul începea să muște. Bine. Era bine.

— Oliver, a stăruit el, doresc să-ți fiu de folos . . .

— Jenny a murit, i-am spus.

— Nu știi ce rău îmi pare, se scuză el șoptind încurcat.

Nu știu pentru ce, am repetat atunci ceea ce învățasem de mult de la frumoasa fată ce murise.

— Dacă iubești nu-i nevoie de scuze pentru nimic, niciodată . . .

Atunci mi s-a întîmplat un lucru pe care nu-l făcusem niciodată în prezența lui; cu atît mai puțin în brațele lui. Am plîns.

În românește de ANDREI BREZIANU

ERICH SEGAL

Ali McGrow, interpreta lui Jennifer din filmul «Love Story» ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI BREZIANU

LOVE STORY
și
mutațiile gustului contemporan

LOVE STORY, — de peste un an de zile cel mai răsunător succes mondial de librărie[1] *poartă în motto modesta carte de vizită a unei parafraze din anticul Catul. Intr-un sens recomandînd lucrarea drept o bagatelă . . . « namque solebatis meas esse aliquid putare nugas». Faptul, așa cum reiese și din consecințele lui, este departe de a fi întîmplător; bagatelă sau nu, romanul de dragoste al americanului Erich Segal a reușit să devină, mai cu seamă pentru cei dintre cititori numiți cu un termen cumva restrictiv « litterati », subiect de controrietate. « O carte banală, neavînd absolut nimic de a face cu literatura » — a judecat-o, spre o pildă, romancierul Walter Styron explicînd poziția prestigiosului «National Book Committee», care a respins de curînd candidatura romanului la titlul de cea mai bună carte a anului.*

Reacția e lesne de priceput, chiar dacă nu ne gîndim pentru început decît la faptul că Erich Segal — care nu aparține nici unei ghilde scriitoricești propriu-zise, — repurtează acest succes fără precedent, fără să aibă la activul lui vreun antecedent literar de sine stătător. Necunoscutul care, peste noapte, devine destinatarul zilnic a mii de scrisori și care, după statisticile best-seller, înfrînge acum la puncte pe Hemingway (ultimul inedit postum al acestuia, Islands in the Stream vine abia în poziția a doua), bătînd detașat și toate operele de coloratură porno, atît de greu de conceput altfel decît în fruntea clasamentelor, stîrnește firește o senzație de jenă și pentru faptul că pică, analogic și metaforic vorbind, din ceruri: la treizeci și patru de ani, profesor de literatură greacă și latină la Yale, Erich Segal vorbește șapte limbi dar n-a publicat decît un număr restrîns de lucrări, și acestea de filologie clasică: antologhează, de pildă, un volum de eseuri critice despre Euripide (Euripides: A Collection of Critical Essays, Prentice Hall, 1968); sau traduce trei comedii de Plaut în engleză (Plautus: Three Comedies, Harper and Row, 1969); pornind tot de la Plaut, sub titlul Comicul roman (Roman Laughter, Harvard University Press, 1968), publică un studiu aplicat al moravurilor romane din sec. III î.e.n. Difidența față de Segal crește în momentul cînd se constată că masca de filolog ascunde la rîndul ei alte deconcertante laturi: de fapt, împreună cu The Beatles, elenistul este co-autorul filmului Yellow Submarine, și a încă trei sau patru scenarii cinematografice . . . E cunoscut și de la televiziune, unde apare uneori în comperajul celebrului Jerry Lewis . . . Departe însă de a merge cu The Beatles pînă la capăt, originalul challenger este un auto-disciplinat, maniac al curselor de fond: aleargă zilnic 15 kilometri în zori, de unul singur, indiferent de starea vremii, — la New York în Central Park, la Newhaven în sînul naturii . . . Solicitat și ispitit din toate părțile să-și investească în lux imobiliar și somptuozitate fabuloasele sume încasate în ultimul an de pe urma tirajelor de zeci de milioane de exemplare ale romanului său, Erich Segal preferă să trăiască mai departe cumpătat, și se gîndește să înfieze un copil. Negustorilor de fast și splendoare le-a răspuns scurt atrăgîndu-le atenția că « sensul vieții nu e să faci ceea ce-ți place, ci să-ți placă ceea ce faci ».

Cît privește verdictul de ostracizare pronunțat atît de nemilos la « National Book Committee » prin gura lui Styron (în cazul acceptării cărții, juriul, zice-se, ar fi demisionat) Segal a declarat: « Mă socotesc îndreptățit să judec mai departe cu proprii mei ochi ceea ce ține de artă și de literatură, — nu numai pentru că personal cred în ele, dar mai ales, și în primul rînd, pentru că cred în morală. »

Judecînd ce se vede cu ochii, avem impresia că, în cazul lui Segal, opinia publică a jucat rolul unui surprinzător bumerang răsturnînd și calculația mercantilă a librarilor, și prejudecățile la modă despre scriitură ale « inteligheției ». După primii, cota cea mai înaltă aparține de fapt literaturii de debridare erotică; după ceilalți, maximul calitativ nu poate aparține, de drept, decît experimentului de maximă avangardă sau subtilităților inițiatice: banalul n-are ce căuta în această ordine de idei.

De aici însă și două ordini de constatări. Fără îndoială, absolutizarea unui criteriu ca vandabilitatea, în aprecierea operei literare, este de respins. Fără îndoială pe de altă parte, că Love Story are un subiect banal și o tramă narativă foarte simplă (el, bogat; ea, săracă; Oliver și Jennifer se iubesc; căsătoria se face împotriva voinței familiei lui; în final ea moare).

Dar — da sau nu — ține « bagatela » lui Segal de arta literară? Și, mai ales, care-i morala fabulei?

După părerea noastră, una din explicațiile succesului de care se bucură Love Story provine tocmai din aceea că avem aici de-a face cu o nouă demonstrație a vechiului adevăr că arta romanului constă mai departe, fundamental vorbind, din povestire. Parafrazînd puțin pe E.M. Forster, de la homo neanderthalensis la homo faber electronicus, — trecînd prin Șahrazada, Novellino și The Canterbury Tales — toți așteptăm în fond să ni se povestească o întîmplare. Cine ne spune o poveste? Desigur, Erich Segal.

Un istoric al romanului modern[1]*, enunțînd o trăsătură caracteristică a civilizației post-renascentiste, vorbea la un moment dat de multiplicarea nivelurilor de receptare artistică: în timp ce între un țăran analfabet și Racine ar fi existat unul, cel mult două, niveluri intermediare, — să spunem romanele domnișoarei de Scudéry și vechile fabliaux -uri — în secolul lui Kafka, Mann și Robbe-Grillet, se pot enumera șapte pînă la opt asemenea denivelări. Abandonarea statutului de povestire nudă (sau tentația ei) s-a produs nu dintr-o dată ci treptat — în pas cu mutațiile conștiinței morale și artistice și cu evoluția facilităților tipografice; dar încă din secolul 18, reluînd afirmația istoricului, romanul ambiționează să devină mai mult decît poveste: el se încarcă tot mai mult de « adevăr » și intră în vîrtelnița fără fund a elementelor de dincolo de povestire: psihologice, sociale, științifice și meta-științifice, estetice, etc. Se nasc marile fresce, romanele munte și romanele fluviu, prozele de minuție descriptivă sau halucinatorie, incropirile de mii de pagini conducînd cititorul prin toate meandrele văzutului și nevăzutului. Un uriaș volum de artă a cuvîntului se află investit în roadele acestei epoci. Segal e însă unul din cei ce par să ne vestească acum că vremile se schimbă.*

Despuiată de adaosuri, ca la începuturi, iată deci o povestire a erei electronice: dialogul e scurt, plin de nerv și de vivacitate. Propoziția e paratactică, fără hipotaxă cu-

[1] După statistici, aproximativ 100 de milioane de cititori pe toate continentele (romanul a fost tradus pînă în prezent în 19 limbi).

[1] R. M. Albérès, „Istoria romanului modern", *circa finem*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

zală, presărată la tot pasul cu ticuri orale. Planurile se succed cu rapiditate, în ritm de secvență cinematografică. Pagină de pagină, comunicarea se face pe linie cool, sugerind mai mult decit inculcind adevăruri. Adevăruri? « Am scris despre dragoste și moarte » — declară Segal; Love Story vehiculează firește adevăruri. Ut moveat, recomanda vechea poruncă privind calitățile adresării optime prin cuvînt. Și scurta proză a lui Erich Segal emoționează. E melodramă, — protestează partizanii cinismului sec. « Într-adevăr, intriga trebuie închegată așa fel încît, chiar fără să le vadă, ascultătorul să se înfioare și să se înduioșeze de cele petrecute » — la obiect, Aristotel despre catharsis. Și pe drept cuvînt ascultătorul, — căci în cazul prozei lui Erich Segal, se ilustrează, credem perfect, modalitatea numită, cu un termen tehnic, a « romanului radiofonic». E tocmai ceea ce s-a văzut în decembrie trecut, cînd milioane de francezi au urmărit seară de seară, cu sufletul la gură, pe Jean Pierre Cassel, citind la radio «Love Story » aperto libro, fără nici o adaptare.

Desigur însă, ingeniozitatea cu care povestirea lui Segal reușește să capteze și să speculeze, prin înseși armele scrisului, conjunctura de gust a epocii radioului și televiziunii, nu explică ea singură prețul și succesul cărții. Mai mult poate decît de tehnici abisale și elaborate, eșafodate măiestrit pe mii de pagini, timpul pare să fi ajuns astăzi sătul, în extremul occident, de inimaginabila pornografiere a lui Eros. Un simptom de marcă, deși indirect, al acestei conjugate reacții, fusese, încă de acum doi ani, romanul lui Philip Roth, Portnoy's Complaint, interesant de pomenit aici ca paralelă și antiteză: pe plan tehnic-extrinsec, Portnoy, cu toate că disecă fără ocolișuri un maldăr cumplit de aberanțe sexuale, e de o concizie narativă exemplară; pe plan intrinsec, din lectura lui atentă se degajă, mai ales către sfîrșit, sfîșietorul lamento de disperare al depravării ajunse la sațietate. Ca substanță, Love Story sosește tocmai pe incidența acestui moment de refuz: dincolo de considerentele de economie și iscusință verbală, dintr-un temei fără îndoială profund moral, romanul — lucru senzațional pentru o carte americană de succes — nu cuprinde nici descrieri anatomice, nici acuplări, nici perversiuni privite pe gaura cheii. Dacă adăugăm la aceasta faptul că violența din decorul uman și social al vestului contemporan nu iese în evidență în Love Story decît accidental, sub forma zăgăzuită a cîtorva episoade sportive, vom înțelege mai bine grava obiecție de non-realism care a fost adusă cărții lui Segal. Love Story ar fi o carte « roz ». Realitatea ar avea culoarea sang-de-bœuf. Dacă obiecția e adevărată, admițind postulatul cunoscut după care romanul este un exercițiu literar în care povestirea e folosită de narator cu scopul de a exprima altceva, Erich Segal, izbutește, trebuie s-o recunoaștem, un tur de forță, căci — argotică și colocvială — povestirea lui, cu tot tonul ei « trandafiriu » (conform incriminării aduse), pare să servească la definirea unei năzuințe pe care succesul de public nu face decît s-o confirme din plin: năzuința spre puritate în iubire, spre frumusețea al cărui simbol trandafirul lui Guillaume de Lorris, mai puțin al lui Jean de Meung — Le Roman de la Rose — îl evocă neștirbit peste veacuri.

Centrată în primul rînd pe o nouă și totuși foarte veche definiție a iubirii umane, tratarea realității în Love Story nu ocolește însă nici socialul. Accentul anti-plutocratic nu scapă nimănui, încă de la prima pagină. Semnificativ în această privință e mai ales personajul tatălui, omul de afaceri care se opune inflexibil căsătoriei fiului, — căci fata e săracă și « non-wasp »[1]. Bine ancorat din punct de vedere și psihologic și social în realitate, Segal, om de stînga, pune la un moment dat acest personaj să facă apologia numitului Peace Corps, organizație lăudată autorului însuși de . . . președintele Nixon, cu prilejul unei recepții. Anecdota spune că atunci, sub formă de captatio benevolentiae, președintele i-ar fi spus: « Domnule Segal, Detașamentul Păcii are nevoie de Dragoste ». La care, plin de duh, autorul ar fi replicat imparabil: « Domnule Președinte, dar pentru Dragoste este nevoie de Pace ».

[1] Vezi textul, p. 315

Că riposta lui Erich Segal pornește întotdeauna ca din pușcă e fără îndoială și una din calitățile fundamentale ale dialogului (aproximativ două treimi din text, în Love Story). Încărcătura lui sugestivă și dinamică este atît de percutantă, încît, la răstimpuri, replicile par să ducă aproape singure către deznodămînt întreaga povestire. Pentru cine dorește să-l raporteze pe Segal la răzleții « povestitori » genuini ai istoriei romanului din ultimii șaizeci de ani, avem aici de-a face cu o importantă trăsătură distinctivă: căci nici Jack London — apropierea ar putea părea surprinzătoare — nici, să spunem, mai aproape de noi, S. Maugham, n-au povestit vreodată în acest fel. De primul, îl apropie indiscutabil (și, ca proporții, aproape în exclusivitate) spectaculozitatea succesului fulger de librărie; îl desparte însă în mod esențial, pe lîngă stil, substanța și spiritul narațiunii: apropierea și antiteza de aici ni se pare de o mare relevanță pentru enorma mutație în gust și moralitate pe care o ilustrează, astăzi, puterea de seducție a cărții lui Segal. Judecata posterității înclină în prezent să-l plaseze pe London, și pe drept cuvînt, în etajele subliterarului; e tocmai ceea ce se vîntură aprig, dar poate prematur, pe socoteala cărții lui Segal, — opuscul deosebit ca de la cer la pămînt de lumea jivinelor londoniene, cu care nu se poate compara decît în amploarea fără precedent a audiențelor momentan cucerite . . .

Difficiles nugae? Poate. Cu tot motto-ul lui de bagatelă din Catul, acest volum subțire, de dimensiunile lui Daphnis și Chloe, ridică într-adevăr dificultăți de cîntărire. Emiterea unei judecăți absolute de valoare e o problemă care pentru moment nu se pune. Avînd în vedere, pe de o parte caracterul proteic al romanescului în mare, pe de altă parte perfecta încadrare a operei în constituentul tradițional și fundamental al genului, pe nume povestirea, afirmația că Love Story are drept deplin de cetate ca operă de artă nu ni se pare hazardată. Interesantă, din acest punct de vedere, ar fi o raportare a calităților de nerv și concizie (semnalate în treacăt mai sus și ca produs contemporan sensibilității electronice) — la formația de clasicist a lui Segal. Armoniile oralității redivive, apanaj al erei post-gutenbergiene, este un fenomen trîmbițat cu suficientă insistență de analiștii căilor noi de comunicare și vehiculare a artei cuvîntului, — preconizat astăzi ca o reeditare pe treaptă superioară și la scara planetară a armoniilor oralității antice. Ca artist al cuvîntului, la răscrucea celor două ere, Segal trudește, de pildă, de douăzeci și opt de ori croind și răscroind primul capitol al cărții, urmărind cu răbdare ușurarea de balast a paginii. Însă pe lîngă concordanța scurtimii finale cu gustul epocii televiziunii, concizia textului descinde, fără îndoială, și dintr-o bună școală a normelor elocinței atice. Pe de altă parte fluența și petulanța dialogului n-au cum să nu evoce pentru noi și pe asiduul frecventator al vervei atellanelor și teatrului plautin. Dar prima asociere mentală deșteptată de cunoașterea formației de filolog a autorului ar fi de la Love Story la romanul antic. În mod desigur nu întîmplător originalitatea prozei moderne a clasicistului Segal, constă însă aici tocmai într-o distanțare față de ficțiunea narativă antică, cea îndeobște străbătută și înnădită din concidențe, miraculos și fantastic. Love Story nu este nici « Daphnis și Chloe » nici fabulă milesiacă, cu atît mai puțin excepția « realistă » a Satyricon-ului lui Petroniu: arta ei este a unui umanist cristalizînd calități clasice la starea de esență, îmbinate în fin dozaj cu iscusita stăpînire a mijloacelor pe care co-autorul filmului Yellow Submarine și le-a făcut de mult familiare la școala numitelor mass-media. Realist și totuși pur, succint dar percutînd în permanență aspectul esențial, abundent în dialog, fără să fie teatral, Erich Segal ne dă în Love Story o capodoperă sui-generis, și, prin însăși această prismă, o punte de stil între vechi și foarte nou aruncată la răspîntia marilor mutații, cu forța unui document de civilizație greu de minimalizat. E locul unde își

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dau mîna și străvechea povestire și romanul cu nucleu, comicul și tragicul scenei cu răsunetul ecranului sonor aluzia audio-vizualului contemporan și concizia lapidară clasică. Iată așadar cum în pofida unei certe exiguități formale — în virtutea proprie acestor calități de stil — Love Story reușește să «comunice» mult. A pune în balanță prețul acestei originale punți cu prețul realizărilor din alte nivele și registre, ar cere desigur un imposibil numitor comun. Criteriul « democratic » al comunicativității cu masa o pune firește înaintea unui Borges sau Nabokov — artiști incomparabili ai culturii scrise. Nu încape nici o îndoială că, față de aceiași, criteriul închis al structurării narațiunii în adîncime o așează în dezavantaj.

Din fericire, incompatibilitatea de trepte și modalități nu intră în chestiune: acceptarea lui Barbara nu discreditează pe Vivaldi. « Zgomotul și furia » nu umbrește pentru nimeni pe « King Lear ». Operă de artă și simptom al timpului în schimbare, povestea de dragoste a lui Oliver și Jennifer, rămîne pentru noi o marcă a revenirii la suprafață după excesul, nu o dată prea livresc, de scufundare în adîncuri; în cultura unei umanități mult ultragiate de obscen, un semn încă timid, dar proaspăt, al ecoului revederii cu iubirea; un crainic, poate, de echilibrare funcțională a literei în dimensiunile umanismului viu al viitorului.

EVGHENI EVTUȘENKO

În numele Statuii Libertății

Cad picături de sînge din țurțurii subțiri,
în America, în primăvara asta.
Orașele și nopțile miros a sînge,
iar anul șaizeci și opt, anul rușinii,
abia e la-nceput.
În America ochii albaștri au dispărut.
Genele națiunii ascund priviri întunecate.
Sînt numai ochi întunecați și negri
căci în iris
răsfring întunecatul chip al pastorului care-a fost ucis.
În stația metroului cobor,
ca într-un negru și-nghețat abis,
și oamenii-n unghere se retrag,
parcă se tem să se privească-n față.
Acele gloanțe mici, ușoare, cîntărind cîteva grame,
strivesc sub greutatea lor
acest popor,
căci ele cîntăresc o viață.

* Fragmente

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Amicul meu din New York, voinic şi dolofan,
plutește ca un elefant
prin apa sumbră a Stixului subpămîntean.
Îmi spune-n şoaptă:
«Poate ne va salva, ce zici,
ruşinea care ne-a cuprins pe toţi aici. . . »
Fireşte, dragul meu, fireşte,
nu-s oamenii de lemn,
şi nici de fier, ştiu bine,
dar mie unuia îmi e mereu ruşine
că nu se-nfricoşează cu toţii de ruşine,
căci e un dar ruşinea, după părerea mea.
În viaţa omenirii, de cînd abia mijea,
au fost mai multe orele ruşinii,
mai multe decît orele luminii,
din lipsa de ruşine
scînteiau,
în junglele de piatră,
plini de sînge,
eternii colţi ai tigrului sălbatec.
Ruşinea ne-ngrozeşte,
de ruşine
ne smulgem părul de pe cap,
în vreme ce neruşinarea,
calmă şi calculată,
se piaptănă-n oglindă,
fără grije,
suflînd
în pieptene.
Sodoma universului a fost adesea demascată
de nobile revolte,
dar totul, ca o răzbunare-amară,
se sfîrşea cu o nouă ruşine.

Dragă prietene,
am avut, rînd pe rînd,
diferite experienţe printre care şi experienţa Comunei,
au fost şi altele
mai demult sau mai de curînd.
De i-ar fi măcar cuiva ruşine
tot ar fi bine.
deşi n-are sens
dacă ruşinea nu-i cuprinde pe toţi.
Am pus capsula rece
în seiful mut,
e nou obuzul, da,
abia începe,
anul şaizeci şi opt,
anul ruşinii,
de fapt abia începe.

. . . .

«Cred cu toată puterea în principiul non-violenţei, cred în el şi îl consider nu o metodă sau o strategie temporară, ci un mod de viaţă».

Martin Luther King

(Interviu acordat revistei «Red Book Magazin», 1964)

«King este cel mai patentat mincinos din cîţi mi-a fost dat să cunosc.»

Edward Goower, şef F.R.B.

Sînt King, pastorul King.
M-am născut în America, în America,
unde respiri în libertate,
unde există gem şi caramele,
unde, trăgîndu-i de urechi
şi pedepsindu-i pe obraznici,
pe cei cu mutre negre îi spînzuri în copaci,
cum spînzuri iepuraşii de ciocolată.
Desigur, transformările sînt mari
şi lipsurile sînt particulare,
dar noi nu ne-am prostit de tot,
deci mai putem să fim nefericiţi.
Ţipăm de răguşim
pe arşiţă şi ger,
ales-am drumul presărat
cu-ameninţări şi nu cu roze.
Nu pentru premiul Nobel am ieşit
în calea oamenilor cu braţele deschise.
Prea mult nu cerem de la viaţă !
Am vrea ca oamenii să fie fraţi.
Dar gloata răsplăteşte-ntotdeauna
pe cel ce-i este sincer devotat
cu un scuipat, sau cu un glonte,
care ţin loc de premiul Nobel.
Treceam prin America,
America, America,
nu sub o ploaie de caramele,
ci fluieraţi şi bombardaţi cu pietre,
sub o ploaie de roşii stricate,
fără puşti, fără mitraliere,
purtînd copiii în braţe
şi recitînd din Biblie.
Necunoscînd deosebirea enormă
dintre albi şi negri,
copiii fluturau veseli
mînuţele nevinovate.
Şi lîngă ei, în rînd cu ei, păşeau,
cu părul lor cîrlionţat,
John Brown
şi Beecer Stone.

Dar într-o zi, în holul unui hotel din Sud,
plin de insecte,
nişte flăcăi voinici şi beţi
s-au aşezat în faţa noastră ca un zid.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Unul din ei, o Doamne,
abia-i mijea mustața,
rîzînd în hohote,
mi-a plasat, destul de stîngaci,
un pumn zdravăn.
N-am strigat «Poliția» !
N-am blestemat.
M-am rezemat de zid simțind că-mi vine rău,
m-am rezemat de zid ca de o cruce.
Părea chiar el înspăimîntat
și mă privea cu chipu-ncremenit.
Dar hohotul întărîta,
dar hohotul de rîs stîrnea.
Flăcăul își veni în fire,
credeam c-o să-l înece plînsul,
și mestecînd gumă,
porni legănîndu-se.
A batjocură, strecură printre dinți,
vesel, ca o jucărie cu muzicuță,
«N-ai să-ndrăznești să-mi răspunzi. . .
frățioare !»
«Da, sîntem frați» i-am spus,
dînd uitării tot ce se-ntîmplase.
iar frățiorul mă lovi
cu vîrful cismei lui cu pinteni.
Stăpînindu-mi durerea
am strigat tinereții lui oarbe:
«Ferice de tine, frate ! Lovește încă o dată !
Poate-ai să fii mai fericit !»
Urlă de parcă l-aș fi înjunghiat,
smulse arma de la brîu,
și ochind lampa din imitație de cristal,
suspendată de-asupra intrării,
trase un glonte după altul.
Se prăbuși pe covor zvîrcolindu-se ca un isteric —
prin America,
America,
America. . .
Poate zadarnic
am îndrăznit să cred cu tărie
că fără a face rău, cuiva
făcînd pur și simplu apel la conștiință,
poți vindeca lumea de ticăloșie.
Veacul meu însă
mi-a trimes, gingaș, un glonte
cînd am scos capul
să trag o gură de aer curat.
O, simbol mînjit cu sînge:
cumplit se răzbună deprinderea, —
pentru o gură de aer curat
ne ucide putregaiul.

Dar, deși în micul balcon
și-au pus în gînd să-mi vină de hac
și chiar m-au ucis,
eu îmi voi rosti predica,
«Uitați, deci, jigniri și blestem
Sub bolta albastră, senină,
Ucis ca un cîine, vă chem
La non-violență deplină.

Există în orice răscoală,
În cel ce lovește un frate,
În foc și-n cuțit, o greșală
Ce poate să ducă la moarte.

Spre-a merge pe drumul cel bun,
Și nu pe cărări de cenușe,
Luați seama la cele ce spun:
Cartușe se nasc din cartușe.

Căci singurul mijloc onest,
Ne-nstare pe nimeni să sfarme,
PROTEST e, protest și protest:
O armă, în lipsă de arme.»
Dar iată,
sub braț cu un volumaș de Macuse,
un student,
pașnic în aparență,
însă ascunzînd în el,
ca pepenele în miez, sîmburii,
gînduri de distrugere:
«Eu, pastore, nu spun că n-ai dreptate.
Ești un Gandhi negru de treabă, dar
Metoda dumitale nu dă roade.
Și eu văd lucrul ăsta foarte clar.

Protestul poate-ar da un rezultat
Dacă te-ai izbi cu capul de zid,
Așa însă izbești cu pumnul în aluat,
Izbești cu pumnul de-a dreptul în vid.

Tare aș vrea s-o scutur o dată
Pe măicuța Americă. N-am putea oare
Să alungăm urltul și ceața blestemată,
Întregul sistem azi în vigoare ?

Cenușa Inchiziției, dusă de vînt,
Stăpînește lumea, și nu a frăție generală
Miroase azi pe pămînt,
Ci a mizerie universală.

Moralmente gol, desculț, fără nume,
Blestemat de părinți, totuși, iată,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eu cred ca și Burns, că în lume
Oamenii vor deveni frați, odată și-odată.

Dar cu lașul, castratul, călăul nebun,
Cu cel ce se-ngrașe din nedreptate,
Eu refuz, mă opun,
Mă opun din răsputeri să fiu frate.

Nu e nevoie să mă îndemni la luptă. Mărturisesc:
Mi-aș da viața pentru frăție,
Dar vreau să știu cu cine mă-nfrățesc,
Vreau să-nțeleg cum o să fie.

Fă-mă să-nțeleg. Arată-mi o cale.
Și atunci n-o să mai am ce zice.
Voi lupta, chiar cu mîinile goale,
Împotriva ticăloșiei atomice.»

....

Toate acestea s-au petrecut în orașul mexican Ciguagua.

La casa memorială a lui Pancio Villa acoperișul se prăbușise. Picăturile de ploaie se prelingeau prin tavanul acoperit de picturi și cădeau ritmic intr-un lighean cu smalțul sărit așezat pe un dulap cu oglindă în care se zărea tunica de general a eroului revoluției mexicane. Senora Villa abia își tîra picioarele umflate, încălțate în pîslari de casă, pe podeaua de scînduri scîrțîitoare. Îi venea greu să-și poarte trupul mare, lăbărțat, care se clătina în rochia neagră, lungă, avînd totuși un aer măreț.

— Ar trebui reparat acoperișul, spuse senora Villa, dar nici pînă azi n-am primit pensie. Nu mi-au dat nici un peso pentru întreținerea muzeului. Mi s-a spus să scriu nu știu cui, dar am și eu mîndria mea. Pancio era și el un om mîndru. Pînă azi îl urăsc și caută să se răzbune pe el, chiar acum după moarte. . .

Mi-aduc aminte că un funcționar oficial a strîmbat din nas cînd mi-am exprimat dorința să vizitez casa lui Pancio Villa.

«Pancio Villa este o legendă născocită de peonii analfabeți și de scenariștii abili. Omul acesta nu se pricepea la politică, nici cît negru sub unghie. Revoluția bineînțeles a avut nevoie de oameni ca el, dar numai într-o anumită etapă. . .»

Senora Villa m-a dus să-mi arate un automobil de modă veche, ruginit, oploșit în curte, sub un șopron:

— Vedeți aici o urmă de glonte? Și aici alta. . . Și aici. . . Cînd în America a fost împușcat tînărul președinte, mi-am zis că și pe Pancio al meu l-au ucis în același fel, tot într-o mașină decapotabilă.

Privind în jur, temîndu-se parcă să nu fie auzită, senora Villa șopti înfrigurată:

— Eu, senor, sînt o biată țărancă fără carte. Dar luați seama la ce vă spun. Ei sînt pretutindeni și poate că trag cu urechea și acum la ce vorbim noi. Ei sînt în toate țările. Numai că în Mexic vorbesc spaniola, iar în America, engleza. Ei l-au răstignit cîndva pe sărmanul nostru Isus Hristos și de atunci îi caută într-una pe toți cei care măcar întrucîtva seamănă cu el și-i omoară, ucid, ucid. Ei sînt cei ce-au inventat administrația și birurile. Ei au zidit închisori și au umplut lumea cu polițiști. Ei au inventat bomba satanei împotriva căreia nu poți lupta cu pușca. . .
Senora Villa se apropie de dulapul cu oglindă, scoase haina de general și o privi la lumină:

— Blestemată molie. Pătrunde peste tot. Nimicește totul.

Senora Villa dădu la iveală dintr-o casetă veche ac, ață, degetar, și începu să cîrpească haina de parcă stăpînul ei ar fi fost nevoit s-o îmbrace a doua zi.

Iar deasupra capului ei cărunt, din fotografia îngălbenită zîmbea, călare pe un armăsar focos, cu sombrero pe cap, Pancho al ei, generalul armatei eliberării înșelate.

Da, eu sînt Pancio Villa, eu
Pe calul meu călare, un armăsar focos,
c-am fost trădat, mă simt mereu
batjocorit și caraghios.

Rufos, murdar și împușcînd dolarul,
ghicit-am vinovatul: nicăierea
nu-i drac mai negru ca funcționarul,
satană mai cumplită ca puterea.

Eu după libertate, în undiță momeală,
pornii cu gloata de țărani, în grabă,
ca după-un morcov crud, care-i înșală,
o turmă de asini cu mintea slabă.

Hristos eram pentru țărani, strateg, —
furci înălțînd, ieșeau din adăpost,
în Mexic «Viva Villa» striga poporu-ntreg,
și Villa ăsta eu sînt, sau am fost.

Parc-aș fi tras pe gît peste măsură,
și, zău, tehui de cap, dai greș cînd sări, —
panglici am împletit în coama sură
a vrednicilor noștri armăsari.

Cu divele-n șantan eram stăpîn
și decorat grozav: un tort pe tavă, —
și mi-am gătit sombrero, luîndu-i cuiva din sîn
o rază parfumată și suavă.

Am dus-o la-nceput ca-ntr-o paradă.
Urlau în Mexic toți, pe apucate.
Trofee berechet. Destulă pradă.
Nu prea mă bucuram de libertate.

Ești de prisos cînd ai prea multă sare.
Cel nesărat e-ales, — și tu dispari.
Cei pe fotoliile-adînci călare
l-au ras pe cei călare pe-armăsari.

Și-așa, țăranul fu trimes, din nou,
la bălegar, la grajd, să dreagă roți.
Înving și-n răzmeriță tot scribii din birou.
Îți vine să-i dai dracului pe toți.

Le-am stat ca paiu-n ochi. Făcut-am haz

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cînd mi-au întins dolarii pe făraş.
Şi nici la carul lor scîrnav n-am tras.
Sînt, de, un armăsar cam nărăvaş.

Hristos n-am fost. Prea-s iute la mînie.
Dar nici lui Iuda nu i-am fost adept.
M-au decorat şi cu mărinimie,
Un glonţ cu floare mi-au înfipt în piept.

Senatorul Robert Kennedy avea ochi ciudaţi.

Ochii lui stăteau mereu la pîndă.

Lama lor albastră străpungea interlocutorul de parcă în spatele lui s-ar fi ascuns un duşman.

Chiar cînd senatorul rîdea şi moţul lui arămiu sălta, pe fruntea-i arsă, puţin jupuită, de om căruia îi plăcea să schieze, iar dinţii strălucitori îi jucau în gură ca nişte copii pe o pajişte, ochii lui trăiau independent, îşi aveau viaţa lor plină de încordare. Astăzi, de ziua lui de naştere, senatorul purta o haină de-un verde strălucitor, un papion roşu zmeuriu, pantaloni cadrilaţi în culori vesele şi pantofi uşori, din piele de antilopă. Se pare însă că alesese această îmbrăcăminte pestriţă urmărind un singur scop: să distragă atenţia musafirilor de la ceea ce era esenţial — şi anume ochii gazdei.

Mîinile energice ale senatorului îi ajutau pe musafiri să-şi scoată blănurile, trăgeau de părul tăiat scurt, pe numeroşii pui de Kennedy, care formau un jazz familiar şi zdrăngăneau plini de entuziasm lovind farfuriile de metal. Buzele subţiri ale senatorului zîmbeau, convinse că ştiu să facă lucrul acesta cu mult farmec şi izbuteau să spună fiecărui musafir, cînd se cuvenea, cîteva cuvinte deosebit de amabile.

Dar ochii senatorului, două picături concentrate de voinţă albastră şi de îngrijorare, nu mîngîiau pe nimeni pe păr, nu zîmbeau nimănui.

Ochii trăiau pe chipul lui ca două fiinţe care nu aveau nimic comun cu veselia generală. În fundul acestor ochi se desfăşura o trudă ascunsă, istovitoare.

— Ascultă ce-ţi spun, acest om va fi preşedintele Statelor Unite, spuse aplecîndu-se spre mine Averel Harriman.

La masă domnea binecunoscutul foiletonist, Art Buchwald ce semăna cu un motan blînd, gras, căruia din cînd în cînd însă îi făcea plăcere să-şi înfigă ghiarele în mîinile celor ce-l mîngîiau.

Art Buchwald îşi demonstra cu iscusinţă independenţa, ironizînd, cu un aer puţin leneş, pe toţi şi pe toate, inclusiv pe amfitrion.

Regii inteligenţi invitau întotdeauna la mese bufoni care-i ironizau fără cruţare. Bufonii îşi băteau joc de regi pe faţă, şi regii păreau în felul acesta şi mai inteligenţi. Un demascator domesticit nu este mai periculos, mai curînd folositor. Lucrul acesta l-au înţeles însă numai regii inteligenţi.

Robert Kennedy rîdea în hohote, admirînd talentul ironic al lui Buchwald, îmbrăţişîndu-l şi ciocnind cu el.

Dar ochii senatorului continuau să lucreze.

Între timp cineva fu de părere să ne jucăm de-a baba oarba.

O pictoriţă cu picioare lungi, cu un bandaj negru pe ochi, se mişca nesigură prin odaie, întinzîndu-şi mîinile învelite într-un voal roşu, dornică parcă să pipăie.

Degetele ei strălucitoare şi palide, abia mişcîndu-se, se apropiară de flacăra unei lumînări.

— Atenţie, foc!... spuse senatorul ce se afla în apropierea ei.

— A, tu eşti Bob, rîse femeia, pornind într-acolo de unde venise vocea.

Boby însă făcu o piruetă abilă, şi se lipi de perete.

Femeia cu bandaj negru la ochi se îndreptă drept spre el, tăindu-i retragerea cu braţele larg deschise.

Boby se lipi de perete de parcă ar fi vrut să intre în el, dar peretele nu-l înghiţi.

Cînd petrecerea părea să fi ajuns la culme, m-am aflat singur cu Robert Kennedy, în coridor. Ţineam în mînă nişte cupe vechi de cristal în care dănţuiau scîntei verzi de şampanie.

— Spuneţi-mi, doriţi într-adevăr să fiţi preşedinte? l-am întrebat eu. După părerea mea este un post destul de lipsit de satisfacţii.

— Ştiu şi eu, rîse el. Apoi serios: Aş vrea să continui opera începută de fratele meu.

— Atunci să bem, spusei eu. Dar ca să se împlinească, să urmăm un vechi obicei rusesc: să bem pînă la ultima picătură şi pe urmă să spargem cupele de podea...

Pe neaşteptate, Robert Kennedy se tulbură şi privi cupele.

— Bine, dar trebuie s-o întreb mai întîi pe Ethel. Sînt din serviciul familiei, din zestrea ei...

Dispăru cu cele două cupe de cristal şi se înapoie parcă şi mai jenat: «Nevasta rămîne tot nevastă... Am luat din bucătărie alte cupe care mi-au căzut sub mînă..»

M-a uimit întrucîtva că te mai poţi gîndi la nişte cupe cînd cineva îţi face o urare ca aceasta, dar aşa e: nevasta rămîne tot nevastă.

Am băut pînă-n fund şi am zvîrlit cupele goale. Dar ele nu s-au spart, ci s-au rostogolit cu un zăngănit moale pe covorul roşu, flocos.

Am fost totdeauna superstiţios, şi m-a săgetat o presimţire cruntă. L-am privit pe Robert Kennedy. Pălise. Probabil că şi el era superstiţios. În privinţa aceasta oamenii politici nu se deosebesc de poeţi.

Ochii lui Kennedy încetară să lucreze. Încremeniseră privind paharele rămase întregi.

Robert Kennedy ridică un pahar şi-l ciocni cu unghia. Se auzi un sunet surd, difuz.

Paharele erau din material plastic transparent.

Am fost împuşcat de epocă, eu,
Robert Kennedy — Boby —,
am vrut să-nlocuiesc absentul
şi necesarul Dumnezeu.

Mă iubeau banii
Şi oamenii în felul lor,
poate pentru ochii mei albaştri
sau pentru numele meu sonor.

Dar fruntea celui ales
un semn deosebit poartă —
cruciuliţa ucigaşului
crestată pe-a hughenotului poartă.
N-am fost viclean
şi-am fost ucis cu ură —
moţul meu semeţ
mă deosebea de mulţimea sură.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

În lampă ți-e ușor să tragi
Dar cum să ochești ceva fără contur?
Înflăcărarea e slăbiciunea talentului
Forța mediocrității e veșmîntul ei sur.
Am urît cenușiul, blestemul veacurilor,
l-am urît mereu,
de cînd am devenit ministrul justiției,
pe vremea fratelui meu.
N-am intrat de plăcere
în acei zgîrie-nori
de note informative
și de miniștri turnători.
Culoarea cenușie e arhitectul lor!
Da, mediocritatea te ucide
cu sîrguință, cu fățărnicie.

Mi-am dat silința ca măcar
să-i smulg parte din tărie.
O, mediocritatea, tîrfă
brutală și sulemenită
în stare e de pasiuni profunde!

Sărind ca de pe trambulină,
ea se agață de putere.
Și-apoi săltînd ca un barcaz pe unde,
începe-a trece sufletul prin ciur.
Zvîrliți talentul de pe stîncă-n mare!
Adevăratul aur este sur!

Și ca o marfă
fără căutare,
talentul e depus la magazie.
La mare preț e mediocritatea,
puternica nuanță cenușie!
Stai și privește,
brav popor
cum se desfată nerozia-n puf,
cum se cufundă în fotoliu
picior peste picior.
Da, oameni buni, nu ascultați
discursurile ei nătînge:

«Culoarea sură-i mai presus
decît culorile de sînge. . .»
Ca-n fața morții te-ngrozește
și-n tine, ca un melc, te strînge,
cînd stai la masă, bucuros, —
pîndește pacostea la ușă, —
căci ciuma galbenă pășește
după culoarea de cenușă.

Și cînd din puding o felie
îți tai, idilic și tihnit,
să-ți amintești că acest sur dușman,
în glonte concentrat ca-ntr-o pilulă,

sub moțul meu sălbatec,
în frunte m-a lovit.

Mă aflam împreună cu prietenul meu american specialist în problema împotrivirii la rău prin nonviolență, chiar pe locul unde fusese ucis John Kennedy.

La Dallas ploua și puținii trecători aveau gulerele ridicate, și pălăriile înfundate peste urechi, de parcă ar fi căutat să-și ascundă fața unul de altul.

Da, era același oraș unde în ziua sosirii lui John Kennedy apărură afișe înfățișînd din profil și din față chipul președintelui și purtînd inscripția: «Se caută un criminal de stat».

— Mașina președintelui se afla cam aici. . . Profesorul coborî de pe trotuar și arătă cu vîrful bont al ghetei învelișul gol al unui pachet de țigări Camel care se lipise de asfaltul ud. Botul trist al cămilei de pe pachet abia se mai zărea, strivit de cauciucul automobilului.

— Pușca cu vizor a fost descoperită acolo, și profesorul arătă spre una din ferestrele cenușii ale clădirii depozitului de cărți. Dar de fapt s-ar fi putut trage și de dincolo, de pe pod. Și s-ar fi putut și de dincolo, de la stația de taxi. Dacă te urcai pe acoperișul unei mașini, aveai o perspectivă perfectă. Pe lîngă aceasta, sînt și mașini decapotabile. . .

M-am simțit nu știu cum, foarte stingherit și am dat din umeri. Aveam sentimentul că cineva vrea să tragă în mine.

Ne-am urcat din nou în taxiul care ne aștepta.

— Du-ne la barul lui Jack Ruby, am spus eu.

— Yes sir, răspunse afabil șoferul, dar mi s-a părut că în glasul lui disting o notă de ironie. «Probabil că mulți îi cer lucrul ăsta. . .», mi-am zis în gînd.

În vitrina cu fotografii de la intrarea în bar șerpuiau trupuri goale de femei. Programul începea la ora unsprezece și nu era decît nouă și jumătate, iar sala, nu prea mare, cu draperii mov, lipsite de gust, era încă pustie. Numai la o măsuță într-un colț se aflau doi gentlemani cu chipurile de un roșu aprins, care sorbeau suc de roșii din niște pahare înalte. E adevărat că cei doi gentlemani nu păreau cîtuși de puțin a fi membrii unei societăți de propagandă pentru sucurile naturale. Fără să ne mai întrebe, chelnerul ne aduse două pahare identice. Am gustat; era un suc de cea mai bună calitate, dar din păcate alcoolul nu te prea pișca de limbă.

— Nu cumva aveți ceva mai tare? l-am întrebat.

— Sînteți în Texas, sir, îmi atrase atenția, plin de demnitate, chelnerul. Legile statului nostru interzic vînzarea băuturilor spirtoase în localurile publice. Apoi chelnerul se aplecă peste masă, chipurile să șteargă niște fărîmituri inexistente, și adăugă pe un ton intim: — Dar după colț este o prăvălie, sir...

Profesorul îmi arătă, clipind șiret din ochi, masa la care ședeau cei doi gentlemani cu chipurile purpurii.

Privii într-acolo și nici nu-mi veni să-mi cred ochilor văzînd în acest «loc de pierzanie al capitalismului în descompunere», sticla binecunoscută, și mult iubită, cu grijă ocrotită de niște picioare păroase, în pantaloni suflecați, ea, votca, invincibilă, ascunsă fățarnic sub masă, dar strălucind tot atît de viclean ca undeva în «Lactobarul» din piața Pușkin, unde altădată fusese renumita berărie numărul 4.

Profesorul se duse la magazin, cumpără și el o sticlă și curînd picioarele mele simțiră sub masă formele prelungi și reci ale corpului delict.

Sucul de tomate căpătă imediat alte calități gustative, și eu începui să privesc în jur, căutînd să descopăr cu ochii mei pătrunzători, așa cel puțin credeam, chipuri de complotiști și criminali.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dar mai toţi clienţii aveau figuri satisfăcute şi totodată puţin intimidate de funcţionari veniţi în interes de serviciu din oraşele de provincie, chipuri de părinţi de familie, care o zi, două se bucurau şi ei de aşa zisa viaţă frumoasă, pentru ca apoi, un an întreg, să aibă ce povesti partenerilor la jocul de cărţi.

Unii, foarte puţini, erau însoţiţi de fete ce păreau a fi secretare sau vînzătoare. La început fetele se arătau rezervate, dar treptat se înviorau şi le permiteau acestor taţi de familie modeste gesturi de libertate.

Mi-am amintit cuvintele: «Desfrîul lor naiv şi cumsecade». Unde sînt gangsterii sumbri care mestecă tutun şi poartă sub braţ pistoale prinse în curele? Unde sînt morfinomanii istoviţi şi vestalele viciului cu ochi hipnotici, cu browninguri de platină în poşetele din piele de crocodil?

Eram dezamăgit.

— La drept vorbind, ăsta nu este barul lui Jack Ruby, sir, îmi şopti, la ieşire, portarul, apreciind cum se cuvine dolarul primit bacşiş. Şoferii aduc aici turişti, căpătînd bineînţeles ceva din partea administraţiei. . .

— Am văzut eu, că aici nu sînt decît taţi de familie, îi răspunsei nemulţumit.

— Taţii de familie sînt vizitatorii principali ai tuturor barurilor, sir, zîmbi blînd portarul. De altfel şi Oswald a fost tată de familie. Barul lui Jack Ruby se află alături, prima uşă la stînga, dar acum este închis. Îndrăznesc să vă asigur, sir, că nu diferă întru nimic de al nostru. S-ar putea spune că nu e la mijloc nici un fel de înşelătorie. . .

Am ieşit în stradă şi ne-am apropiat de uşa unde fusese altădată barul lui Jack Ruby. Pe uşă fusese fixată o placă purtînd următoarea inscripţie: «Şcoală sportivă pentru tineret patronată de poliţia oraşului Dallas».

Sînt John Fitzgerald,
pe vremuri micul Johni.
În fragedа pruncie nu m-am jucat cu păpuşile,
ci cu soldaţi, cu arme,
cu vase de război.
Uns pînă la urechi cu marmeladă,
mi-aduc aminte c-am întrebat odată:
«Mamă,
Lincoln pentru ce a fost omorît?»
Mama n-a socotit întrebarea mea
o nerozie de copil,
şi, silindu-se să-mi dea un răspuns cît mai potrivit,
m-a luat de după gît,
şi netezindu-mi părul ciufulit,
a rostit, tristă:
«Pentru că era înalt de statură. . . »
Pe urmă am citit cartea lui Swift, —
un rezumat pentru cei mici, —
am citit-o cu ochi de copil,
dar cu o înţelegere matură,
şi mi-amintesc desenul
care-l reprezenta pe Gulliver
legat cu sfori
fedeleş,
pe cînd pe pieptul lui dănţuia
ceata de pitici.

Apoi,
mai tîrziu,
în război,
înconjurat de urletul oceanului dezlănţuit,
bucuros că încă exist,
cu obrazul biciuit de furtună,
mi-a trecut prin gînd
«piticul fascist»
Gulliver,
a putut să fie Gulliver
doar atunci cînd
a înlăturat Gulliverii din calea sa.
Mai, tîrziu,
cînd am fost ales
şi-am primit să fiu
preşedinte, —
periculoasă funcţiune —
cu întreaga-mi fiinţă
încătuşată de liliputani,
am înţeles de minune
că nu între popoare
epoca înalţă hotare,
ci între Gulliverii tuturor ţărilor
şi între pitici.
Cu butoaie de linguşiri,
dar mai ales cu butoaie de ură,
pentru cinstita mea străduinţă,
pentru că nopţi şi zile
treceam peste
zgîrie nori
trăgînd în urma mea,
de sfori,
flotile,
piticii m-au plătit după măsură.
Microbii nu-s distruşi de oameni,
ci ei pe oameni îi ucid.
Privite prin vizoare,
iubite frate Leven Hug,
cad lacrimile noastre-n vid!
Cu cele mai solide sfori,
cu sfori de sînge,
piticii
m-au legat
de mîini şi de picioare
Da, m-au legat cu multă dibăcie.
Au dispărut şi intrigi şi avînt
De lespedea de piatră strivit,
ca o piftie,
răpus,
de birocraţie,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

și Robert mort,
și Jacky în doliu, cu copiii,
au părăsit mormîntul meu trist din Arlingtown.
Se-abat deasupra lui, în zori,
cîrduri de negre ciori.
Au dispărut:
discursuri,
festinuri,
întruniri.
Da, orice om politic,
cînd altă treabă n-are,
e predispus la cugetare.
Așadar iată: fiul dumneavoastră,
care doboară fără ură,
din simplă curiozitate,
ochind cu bile,
aeroplane
și cuirasate,
soldați plecînd voioși la bătălie,
acest copil naiv aș vrea să știe
de ce John Kennedy a fost răpus de glonte:
pentru că-a fost înalt de statură.
«Bang-bang !»
Răsună clopotul deasupra ciupercilor atomice,
deasupra sicrielor de piatră sură,
stînd vertical.
Sfîrșiți cu-această comedie !
Opriți metrou și automobile !
Opriți această farsă, acest sinistru vis !
John Kennedy,
John Kennedy
a fost ucis !

. . . .

«Biroul nostru de turism vă recomandă o interesantă excursie în interiorul statuii Libertății. Lifturi speciale de mare viteză vă vor transporta pînă sub toracele statuii. Urcînd pe scări, veți putea traversa toracele statuii, prevăzut cu un încăpător balcon, de unde veți putea contempla o superbă panoramă a orașului New York. Jos, la picioarele statuii, veți găsi numeroase chioșcuri cu băuturi răcoritoare, unde veți putea cumpăra pe un preț minim, cópii în miniatură ale acestui monument unic în lume ».

(Dintr-o reclamă)

. . . .

Cică atunci cînd au adus statuia
și, desfăcută în bucăți,
au dat-o jos de pe vapor,
au tras la țărm, legate cu odgoane,
ba falca uriașă,
ba degetul enorm,
ba un picior.
Zăcea acolo Libertatea,
în bucățele desfăcută,

ca sfîșiată de un cîrd de ciori.
Bărci cu motor soseau, și curioșii
se fotografiau șezînd
pe șoldul Libertății, deseori.
Unii intrau în țeasta ei, să vadă
de nu-i la mijloc vreun șiretlic.
Și-apoi rîdeau în hohote.
«E-o toantă !
N-are în țeastă creer nici un pic !»
S-au apucat s-o tragă de pulpane.
(De, oamenii nu-i schimbi: așa rămîn.)
Și îi striveau, ținîndu-se de burtă,
giganticul și ruginitul sîn.
Acuma însă, stă-n picioare.
La poale e o colonadă.
S-a ridicat și nu mai stă-ntr-o rînă.
Și capu-i stă pe umeri, așa cum se cuvine,
așa cum se cuvine
ține făclia-n mînă.
Dar nu știu avioanele ce zboară
deasupra ei,
în acolade lungi,
că inima s-a pierdut
în zarvă
și în cumplita forfotă de-atunci.
Se nalță tot mai sus,
și Fetișcana
și-a cucerit un loc în omenire.
Dar dacă nu ai inimă-n zadar
ajungi pe culme, sus, —
e-o amăgire.
Dacă n-ai inimă, sau dacă
ți-a adormit,
și doarme strună,
nu poți, cu cuie și șuruburi
să-mbini al Libertății trup.
Statuile le-au spus că-s liberi,
dar oamenii pricep
că spun minciuni.
E o fantomă monumentul.
Căci Libertatea n-are încă
adevărată întrupare,
și zac bucăți din trupu-i candid,
zac aruncate
la-ntîmplare,
de parcă o hoardă furioasă
i-a sfîrtecat
gigantul trup.
Desăvîrșiți-i voi făptura,
culegeți fiecare ciob,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

voi, fii și fiice, voi prieteni și frați
de pe întregul glob.
Lăsați urmașilor poruncă,
lăsați cuvînt
din gură-n gură,
să plămădească Libertatea
stringînd
spărtură cu spărtură.
Și nu cu glod stropiți-i trupul,
ci să-l scăldați
în apă vie
ca pe pămînt să se înalțe
și veșnic tînără
să fie.
E de-nțeles că nu-ntr-o noapte
poți să înalți,
sub clar de lună,
și nu poți s-o ridici tu singur,
ci laolaltă,
împreună.
Cu pietricele Libertatea s-o ridicați,
cu viclenie,
dar nu fiți prea vicleni
căci soarta
vicleană-adesea se răzbună.
S-o ridicați spre ajutorarea
celor desculți
cu burta goală,
zmuciți-o zdravăn de-i nevoie,
dar n-o smuciți
la nimereală.
Iar dacă ticăloși sau șmecheri
îți fură inima,
în dar
ți-o dăm pe-a noastră, Libertate,
și n-o să fie
în zadar,
căci dîndu-ți inimile noastre,
de vlagă pline,
sau bătrîne,
numai atunci în pieptul nostru
vom ști
că inima rămîne.
Să plămădim deci, Libertatea,
nu lăudîndu-o
cu mult foc,
ci să luptăm din răsputere
să-i punem inima
la loc !

1967—1969
În românește de VIRGIL TEODORESCU

PETER HANDKE

Noile experiențe

1966 /
la bayreuth /
înaintea unei reprezentații cu opera « tristan și isolda » /
într-un loc de parcare /
am vîrît /
pentru prima dată /
o monedă /
într-un automat de parcare / :
pentru mine a fost o nouă experiență /
și deoarece se spune /
că ești mîndru /
de noile experiențe /
am fost mîndru /
de noua experiență /

mă întrebam / :

cînd am încuiat pentru prima dată cu propriile mele mîini o ușă ? /
și unde am mîncat pentru prima dată o furnică într-o bucată de pîine ? /
și în care împrejurare am văzut pentru prima dată apă fierbînd ? /
și unde pentru prima dată sub o pungă de celofan m-am simțit fără aer ? /
și cînd am expediat pentru prima dată o scrisoare EXPRESS ? /

la Berlin /
în ce an ? /
cînd m-am pierdut de mîna mamei /
în șirul celor așteptînd în fața cinematografului /
și pentru prima dată /
mi-am făcut nevoile /
pe un morman de ruine /

1948 /
la granița bavaro-austriacă /

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în localitatea bayrisch-gmain /
într-o casă cu numărul care ? /
am văzut /
pe scheletul unui pat /
sub un giulgiu /
îndărătul florilor /
pentru prima dată /
un om /
plecat dintre vii /

în austria /
mai tîrziu /
« cînd » ? /
nu știu /
« în ce împrejurări ? »
ridicîndu-mi ochii /
și văzînd-o pe mama /
la o anumită distanță /
« la ce distanță ? » /
la distanța /
dintre mine și masă /
stînd și calcînd /
m-a copleșit /
deoarece acolo /
AM PRIVIT-O /
pentru prima dată /
într-atît de pudic /
încît /
distanța pînă la masă /
deveni o distanță pudică /
și insuși /
părul de pe creștet /
păr pudic /
și mîinile /
mîini pudice /
și ochii /
pentru prima dată /
deveniră ochi pudici /

1952 /
vara /
pe cînd /
(din cîrciumă trimis acasă de la praznicul în amintirea bunicii înmormîntate pentru a aduce unui îndoliat țigările uitate) /
am pășit în spațiul gol /
în care moarta /
trei zile /
zăcuse-n coșciug /
și în spațiu /
n-am văzut /
decît soioasa cîrpă de vase /

dintr-o glastră /
pusă pe podea /
am avut de-a face /
pentru prima dată în viață /
cu teama de moarte /
și numai pentru că mi s-a spus /
că unuia în convulsiile morții /
sudoarea rece îi curge pe spinare /
am putut /
gîndindu-mă la vorbele spuse /
încă o dată /
să înfrîng /
spaima de moarte /

mai tîrziu /
am văzut /
(după ce mi se vorbise mereu despre nebunii periculoși) /
pentru prima dată /
un nebun nepericulos / :
am strivit pentru prima dată /
o felie de lămîie /
cu o storcătoare /
de lămîie / :
am văzut pentru prima dată /
coca cola /
pe zăpadă /
pe drumul alpin spre grossglockner /
am văzut pentru prima dată /
într-un film /
la porunca: mîinile sus ! /
am văzut /
mîna /
unuia c-un singur braț /
ridicîndu-se / :
pentru prima dată /
(pe cînd trebuia să mă pronunț) /
n-am mai avut nimic de spus / :
am văzut /
în toamna timpurie a lui 1967 /
în amsterdam /
pentru prima dată /
o păpușă cu ochelari /

acum mă întreb / :

cînd /
voi auzi /
pentru prima dată
despre cineva /
care va putea /
să-și ia /

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

umbrela cu el /
după moarte? /

1967 /
azi /
la 13 noiembrie /
(cu toate că s-ar putea spune: « îl văd ca de prima dată ») /
văd /
nu pentru prima dată /
un copil pozat /
care /
din pricina războiului /
umblă în cîrje /
c-un singur picior /
şi nu numai pentru prima dată /
(cu toate că s-ar putea să se cheme: « ca de prima dată ») /
văd /
o altă imagine /
în care un reprezentant al autorităţii /
unul reprezentat prin autoritate /
se aşează în spate /
şi nu pentru prima dată /
citesc despre faptul /
că cineva a fost snopit în bătaie /
pînă s-a hotărît să facă declaraţii /
că n-a fost snopit în bătaie /
dar /
într-adevăr pentru prima dată /
văd azi /
la 13 noiembrie 1967 /
pe strada care locuiesc /
în faţa hotelului royal /
pe trotuar /
stînd un preş /
şi citesc în revista ilustrată /
că un sinucigaş în vîrstă de patrusprezece ani /
şi-a scris scrisoarea de adio pe propria-i piele /
şi înainte cu cîteva zile am văzut /
pentru prima dată /
interiorul /
unei scări rulante /
pentru prima dată /
într-un singur ziar /
pentru o singură persoană /
mai mult de cincisprezece anunţuri mortuare /
şi am văzut /
pentru prima dată /
în pumnul /
unui rege /
un peşte tocmai prins /
şi am văzut pentru prima dată /

cafeaua din ceaşcă /
brusc răsturnîndu-se /
pe faţa albă de masă /
în TRANSEUROPAEXPRESS /

Raporturile de posesiune

Începînd chiar cu vorba EU apar greutăţile.

Mai mulţi domni
au comandat cu mai mult timp înainte cîteva sticle de şampanie;
un călător
revine din vagonul-restaurant în compartiment;
alergătorii pe suta de metri
după startul greşit se readună în faţa gropilor de start;
şi invalidul
la intrarea pe peron perforează biletele de călătorie:

Unde-i şampania NOASTRĂ? ţipă domnii la chelnerul care trece grăbit pe lîngă domni fără şampania lor;
asta-i locul MEU! se răsteşte călătorul la celălalt călător care s-a lăţit pe locul său;
şterge-o din groapa MEA de start! ţipă alergătorul pe suta de metri spre celălalt alergător pe suta de metri, care şi-a întins vîrful pantofului în groapa de start a celuilalt alergător pe suta de metri;
nu accept jefuirea mîndriei MELE! ţipă invalidul la beţivul care amuzîndu-se de treaba lui de pe peron intenţionează să-i fure mîndria:

A MEA:
autoritatea suveranului peste supuşii SĂI
adresa de mulţumire a supuşilor către suveranii LOR
posibilitatea de acuzare a celor jefuiţi
posibilitatea de apărare a jefuitorului
posibilitatea celui ce şi-a pierdut conştiinţa de sine
şi posibilitatea de confirmare a celui conştient de sine:

A fost ora MEA! scrie omul de stat în memoriile sale;
e fotografia MEA! strigă plin de încîntare cel fotografiat pentru prima dată;
pacientul MEU a putut să înghită hrană lichidă! E afirmaţia medicului cînd pentru bolnav reapare speranţa;
asta e muntele MEU! notează în jurnal primul care l-a escaladat şi după ce a înfipt drapelul ţării sale în zăpada de pe creastă;
unde-i japonezul MEU? se interesează gazda unei serate la care participă şi un japonez.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

AL MEU:
dreptul celor mari asupra celor mici a cuminţeilor
dar şi conjuraţia celor mici
împotriva nesiguranţei, neîncrederea
ca nesiguranţa să dobîndească încredere:

Lumea MEA şi
afacerile MELE şi

interiorul MEU şi
amitirea MEA:

Ca o posibilitate care se poate afirma
dar şi ca o posibilitate de a te putea adapta:

papagalul MEU (femeia după ce a trecut catastrofa care-i luase totul în afară de papagal)
pămîntul MEU (moşierul dimineaţa)
lustragiul MEU (scriitorul Willy Haas către Hugo von Hofmannsthal)
statul MEU (moşierul seara)

A MEA
este expresia utilizată de comisar cînd lămureşte crima
dar nu în legătură cu crima în sine;
este expresia întemniţatului cînd se referă la celula sa
dar nu şi la întreaga închisoare;
este expresia utilizată de pasager pentru partea de lîngă hublou
dar nu şi atunci cînd se prăbuşeşte aparatul;
este expresia întrebuinţată de truditor pentru produsul lui
dar nu şi în faţa patronului;
este expresia utilizată de cel examinat cînd îşi arată radiografia
dar numai în cazul că e sănătos;

A MEA
e jucăria spune copilul
dar nu pentru el însuşi;
sătuii MEI de viaţă ! spune sora din sanatoriul celor sătui de viaţă;
bucătăria MEA ! spune femeia măritată;
ministerul MEU de externe ! spune şeful guvernului;
dumnezeul MEU ! spune cel speriat.

Şi noi vorbim şi auzim

despre adevărul NOSTRU
precum şi judecata MEA preferată
şi deasemeni despre
rezervele NOASTRE de aur
şi deasemeni despre
fotografia MEA de nuntă
şi nu la urmă
despre nevinovaţii NOŞTRI condamnaţi odinioară:

dar nimeni nu vorbeşte şi nu aude
despre poliţia NOASTRĂ călare sau
despre burţile NOASTRE supte de foame sau
despre ultimile NOASTRE zile sau
despre împuşcăturile NOASTRE într-o gură umplută cu apă şi
mormanele NOASTRE de gunoi sau
foile NOASTRE de talaş pentru decapitaţi şi
căruţaşii NOŞTRI de pe treptele bisericii sau
indicii NOŞTRI de sinucidere întunecaţii

să trecem sub tăcere
cazul
cînd nu merită
să vorbim despre al MEU şi al NOSTRU:
de exemplu despre mărul meu străpuns de vierme
becul NOSTRU spart
de exemplu despre
umedul MEU băţ de chibrit

să trecem sub tăcere
situaţia
tatălui
care spune în faţa copilului său
ucis de anvelopele gemene ale unui camion:
asta NU E fiica mea
asta NU E fiica mea —

să trecem sub tăcere
şi cazul nebunului
care ţipă fără întrerupere:
asta NU-I vocea mea
asta NU-I vocea mea —

şi încă
situaţia
celui căutat prin mandat de arestare
care afirmă cu tărie în faţa copiei de pe mandatul de arestare:
ăsta nu-s EU
ăsta nu-s EU

Să trecem sub tăcere

În româneşte de PETRE STOICA

Ori de cîte ori se vorbeşte despre Peter Handke (şi nu s-ar putea spune că numele său e pronunţat cu parcimonie...) cititorilor li se aminteşte de faimoasa întrunire a « Grupului 47 » (ţinută în anul 1966 la Universitatea Princeton din Statele Unite).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Proaspăt descins din Austria, tînărul Handke s-a remarcat la tribună într-un mod de-a dreptul impresionant. Dar nu cu propria-i literatură (inexistentă la acea dată), ci prin vehemența cu care criticase cele citite de unii invitați ai « Grupului ». Lua taurul de coarne, un taur bătrîn și obosit însă, pe cale de a expia. Handke o știa prea bine, și o sublinia cu argumente irefutabile: scriitorii « Grupului » nu mai constituie o « opoziție », s-au arivizat, dinamita lor conține o pulbere umedă... Ceea ce le reproșa: Pasivitatea, sleirea elanului negator, lipsa incisivității critice, urma să le reanime foarte curînd el însuși: în calitate de dramaturg, poet și prozator. Sau: ca simplu autor de texte, dacă ținem seama de faptul că în cazul său genurile literare se contopesc pe partitura unui registru în care e urmărită doar manipularea cuvîntului. Spunem « manipularea cuvîntului », întrucît pentru Handke cuvintele primesc o însemnătate, o funcție aparte, ele fiind manipulate de el, asemenea vieții, a societății în care trăiește. Ca atare, ele trebuie să reflecte, sub formă lingvistică, o anumită realitate. Dacă lumea este paradoxală și absurdă, și limbajul trebuie transformat în paradox. Același lucru se poate spune și despre banalitatea voită a limbajului său, reflex al unei existențe banale izvorîte din solul arid al tehnocrației. Trebuie reținut că în cazul lui Handke nu avem de a face cu experimentul literar gratuit (pe planul limbii germane desfășurate încă de la August Stramm...) frecvent întîlnit la numeroșii săi contemporani, care își închipuie că e suficient să descătușezi limba, s-o sfîrteci, s-o «anarhizezi», spre a protesta împotriva « societății de consum »! Handke ține ca literatura să-și păstreze substanța, mesajul, comunicarea. Critica sa e subtil ironică, iritarea, agresivitatea nu e declarată sau trîmbițată (ca la Enzensberger bunăoară) ci insinuantă, sugerată cu mijloace specifice artei. De reținut cele spuse de Handke însuși despre felul de a înțelege viața și arta: « În ceea ce privește realitatea, eu nu intenționez să-i dezvălui obiectele, ci a nu le lăsa nesupuse gîndirii ».Ne aflăm așadar departe atît de experimentul literar în sine, ca și de literatura documentară, jurnalistică și propagandistică (de tip Hochhut sau Peter Weiss). Iată și explicația pentru care Peter Handke este astăzi unul dintre cei mai apreciați scriitori de limbă germană.

Ș-a născut în anul 1942 la Griffin (regiunea Karintia). A urmat cursurile unui liceu iezuit cu elevi destinați carierei preoțești. Între anii 1961—1965 a studiat la Graz științele juridice. Printre altele, este autorul următoarelor cărți: *Die Hornissen* (Bondarii, roman — 1966), *Der Hausierer* (Negustorul ambulant, roman — 1967), *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt* (Lumea interioară a lumii din afara lumii interioare, versuri — 1968), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, (Teama portarului la lovitura de 11 metri, proză — 1970). Dintre numeroasele sale piese de succes, notăm: *Publikumsbeschimpfungen* — Insultarea publicului (1966) și *Kaspar* (1967). Handke deține marele Premiu Gerhart Hauptmann.

un interpret al civilizației contemporane

HERBERT MARCUSE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VIRGIL NEMOIANU

Interviu
cu
HERBERT MARCUSE
la
San Diego

Simptom, cauză — nu întotdeauna le descurcăm uşor. De pildă: este caracteristic pentru Marcuse că a devenit dascăl în California de Sud sau este caracteristic pentru California de Sud că şi l-a ales dascăl pe Marcuse? Epopeea tragic-hazlie înfiripată în jurul acestei împerecheri ilustrează şi mai bine încurcătura.

Universitatea California este un balaur cu nouă capete. Un sistem unic, cu regulamente şi conducere, supus controlului unui corp guvernamental de 16 personalităţi, prezidat în ultimă instanţă de mult-antipatizatul guvernator Ronald Reagan (fost actor de filme western, sexagenar, orator energic, conservator cinic). Şi totuşi — 9 universităţi autonome, unele vechi şi faimoase (Berkeley, Los Angeles), altele modeste şi micuţe (Irvine, Davis). Dialectică academică a unui stat care a fost înfiinţat de călugări franciscani şi care, acum, se laudă că este pe locul cinci în ierarhia producţiei mondiale industriale globale. Un stat al cărui nume a fost ales dintr-un roman cavaleresc şi care, acum, luptă din greu să-şi conserve codrii uriaşi de *redwoods* împotriva deşertului de beton al supra-şoselelor.

Aerul din Nuestra Señora Reyna de Los Angeles este la fel de poluat ca cel din New York.

Pe plaja din San Diego bogătaşii au fost izgoniţi de tineri hirsuţi şi nepăsători care-şi poartă cu mîndrie pletele şi costumaţia bizară, se închină lui Buddha şi demonstrează împotriva militarismului. Cea mai veche aşezare omenească din California era, pînă acum vreo 30—40 de ani, aproape necunoscută, cum se şi cuvine unui loc care nu făcea decît să tot înceapă. Ca să reuşească, San Diego îşi vinde sufletul « diavolului »: devine bază navală, se leagă de industriile de război, se consolidează cu toate prejudecăţile inevitabile unei dominaţii masive a militarilor în retragere în cadrul populaţiei. Statisticienii sociologiei politice ne informează că, încă şi azi, zona dintre San Diego şi Los Angeles se numără printre cele mai conservatoare din Statele Unite. Dar şi printre cele mai afluente — treptat, atraşi de albastrul încăpăţînat al cerului, de uscăciunea disponibilă a dealurilor şi de valurile mîngîioase ale

golfurilor, bogătaşi mai tineri sau mai bătrîni încep să se aşeze în La Jolla. (Ca şi Los Angeles, San Diego este un arhipelag de mici orăşele, unele bogate, unele sărace, unele active, altele adormite). În ei se deştepta generozitatea întîrziată, acea remuşcare atît de tipică pentru psihologia capitalistului american care, după decenii de cruntă, neiertătoare competiţie, parvenire şi tensiune se descarcă brusc în vreun gest de filantropie (acum 50 de ani) sau de închinare ideologică în faţa celor pe care i-a combătut pînă acum (în ultimele decenii).

Universitatea San Diego este produsul acestor tendinţe contradictorii: bogătaşii relaxaţi ai La Jollei, energia ambiţioasă şi crudă a unui San Diego central şi, între ele, dezorientat, orgolios, mînios, un tineret blond şi bronzat care îşi caută scopul în lipsa de scop. Ea a luat fiinţă în 1964, precedată fiind de un mic laborator de oceanografie. Încă din clipa intrării în funcţiune, catedrele s-au străduit să-şi construiască un specific: cele de ştiinţe fizice şi naturale au acumulat laureaţi Nobel, lingvistica s-a axat exclusiv pe transformaţionalism, psihologia pe anume teorii moderne, literatura a hotărît să renunţe la diviziunile uzuale după limbi. Filozofia l-a invitat pe Marcuse.

Marcuse se stabileşte în Statele Unite încă din 1934, devine cetăţean american în 1940, este cercetător la diferite institute, ba chiar (cine-şi mai aminteşte azi?) salariat al Departamentului de Stat şi al Oficiului de Studii Strategice (1941—1950). În tot acest timp nu este cu mult mai mult decît un necunoscut. Dar, în 1954, prestigioasa universitate Brandeis îl angajează profesor şi în 1955, apare *Eros şi civilizaţie* — Marcuse devine o figură de primă importanţă.

În 1965, cînd Marcuse îşi lua în primire funcţia, în California conflictul între « burg » şi « robă » (*town* and *gown*, cum se spunea în Evul Mediu) era în toi: pentru rebeli, universitatea devenea simbol al unui instituţionalism corupt, pentru conservatori cauza (mai curînd decît oglinda) a dezechilibrelor sociale. Ambele părţi îşi găseau în universitate un teren de luptă pentru conflictele care, cumva, nu explodau în contextul naţional mai larg. Cei care nu se împăcau cu viziunea largă a fostului preşedinte al Universităţii California, Clark Kerr, puteau cu atît mai puţin să suporte ideea prezenţei lui Marcuse în San Diego. Soseşte sub o ploaie de ameninţări; « legiunea americană » şi alte grupuri de extremă dreaptă bombardează rectoratul cu cereri de rupere a contractului. În primăvara lui 1968 presiunea devine atît de mare încît Marcuse este nevoit să ceară protecţia poliţiei, iar apoi să dispară pe cîteva săptămîni din localitate, pînă la liniştirea spiritelor. Dar disputele se ţin lanţ: prima luptă pentru reînnoirea contractului (1967) este cîştigată datorită unei abile manevre a rectorului. A doua reînnoire (1970) eşuează. Marcuse încetează de a mai fi, din punct de vedere formal, membru al corpului academic. Dar, din nou, abilitatea salvatoare a şefului de catedră îi îngăduie să-şi păstreze pe încă un an biroul, salariul, secretara şi lucrul cu doctoranzii (opt la număr) ale căror lucrări sunt în curs.

Între timp tensiunea crescuse — manifestaţiile în favoarea Angelei Davis din toamna lui 1969 (atunci cînd regenţii au încercat să o elimine din post din cauza vederilor ei comuniste), manifestaţiile împotriva războiului din Vietnam, împotriva intervenţiei din Cambodgia, l-au găsit pe Marcuse, adesea cu înflăcărare, în fruntea marşurilor şi discursurilor. Spiritele s-au agitat şi mai mult acum cîteva luni, cînd la iniţiativa unui grup de cetăţeni şi studenţi, a fost invitat să vorbească la universitate Fred Schwartz, figură notorie de anti-comunist de profesie, patronul unei « cruciade » care îşi mută şatra zgomotoasă din oraş în oraş. Marcuse nu numai că a refuzat să apară la aceeaşi tribună cu Schwartz, dar a şi exprimat în scris părerea că universitatea ar trebui să îl împiedice să vorbească în sălile ei de conferinţă. Motiv bun pentru onctuoase predici ale presei californiene privind « libertatea cuvîntului », urmate de lungi şi vulcanice contraverse în rubricile de scrisori de la cititori.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Îl regăsesc pe profesorul Marcuse schimbat. În puținele ocazii anterioare, mai curînd publice, era mai nervos, dar și mai hotărît, uneori afișînd chiar o nuanță de tribun popular. Acuzațiile de radicalism (de isterie chiar !) pe care numeroșii dușmani nu se sfiau să i le azvîrle ar fi putut *atunci* părea credibile. Iată-l acum în biroul lui, tapisat cu cărți, la etajul al doilea al bibliotecii « vechi » (cea de pe campusul *Revelle* al universității). Fumează ca de obicei scurte țigări de foi dintr-un tucun foarte negru. « București? Corespondez cu N. Tertulian pe care l-am întîlnit acum cîțiva ani la Geneva ». E îmbrăcat modest, cu nonșalanța vestimentară pe care o are aici toată lumea; cine poartă cravată afară de cei de la serviciul administrativ și financiar? Oricum, nu Marcuse: haină în carouri, un pullover subțire gălbui, o cămașă groasă. Coama leonină albă pare totuși puțin rărită; de foarte aproape, ochii sînt ageri, iar trăsăturile sînt senine. Accentul german e evident, chiar după atîția ani — de altfel tot aerul său îmi este familiar, îmi amintește ciudat de bătrîni meșteșugari sau intelectuali potoliți din vreun orășel bănățean sau ardelean. Ordonat, puțin ticăit, dar grijuliu și cumsecade (« Să închidem ușa aia, trage puțin »), bucuros de amintiri, cu cultul prieteniei, al plimbărilor în natură, cu micile prejudecăți simpatice consolidate de vîrsta pe care nu și-ar mai da osteneala să le revizuiască, gesturi de autoritate paternă ivite firesc, o politețe rezervată dar ținînd clar de o lume mai veche. Tot încerc să îl împing spre mărturii despre La Jolla (« Există un peisaj predilect, armonios stilului lăuntric? Poate cineva îl găsește abia tîrziu în viață? » etc.), dar zadarnic. Sigur, e frumos aici, îi place oceanul, dar mai ales îi place peisajul necomercializat, «nepoluat» oricare ar fi el, se simte mult legat de Freiburg, de Pădurea Neagră, de munții Șviței, și se întoarce aproape anual acolo. « Aici, în San Diego, contextul politic îmi displace, e cam conservator ». Te-ai fi așteptat la mai multă amărăciune sau violență după toate pățaniile lui de pînă acum. Dar tonul e de fapt timid, nesigur, parcă dornic de confirmarea interlocutorului. « Nu, nu ți se pare? » « Uscăciune californiană », spun.

Treptat discuția se întoarce spre artă. Chiar la asta lucrează acum profesorul Marcuse, la un studiu despre estetică, literatură, (« Revin la primele mele preocupări care erau Schiller, *Künstler-romanul* ») La urma urmei și bunul său prieten Adorno, pe care îl tot amintește, a lăsat ca op postum o voluminoasă *Estetică*. Din nou mă surprinde printr-un atac vehement la adresa tendințelor moderniste de a suprapune arta realității: tot acest « living theatre », teatru de guerilla, dar și arta *pop*, pur și simplu periclitează esteticul. « Esteticul nu poate exista decît în prezența unui element de alienare, de distanțare, altminteri demnitatea și autonomia lui se dizolvă ». Iar dacă e vorba de cele mai bune căi de a pătrunde în real, atunci este preferabilă maniera eseistică a unor Mann, Doderer. (Musil, adaug eu. « Musil — mă plictisește, nu-l pot citi decît pe sărite »). De multe ori are acest surîs de ștrengar care totuși trage puțin cu coada ochiului, să vadă, nu cumva a mers prea departe? Va fi fost cîndva acest surîs mai sarcastic, sau mai crud, dar acum e blînd, malițiа s-a spulberat, și-a pierdut puterea, este numai o amintire care pigmentează puțin rîsul binevoitor). « Beckett este adevărata conștiință a epocii noastre, artistul ei cel mai mare. Ionesco e mai ambiguu, deși *Ucigaș fără simbrie*, *Rinocerii* mi-au plăcut foarte mult ». Dar nici realismele academice de tot soiul ale secolului nostru nu i se par de fel mai atrăgătoare: « Pseudo-realism, inaptitudini artistice în fond, căci realismul secolului XIX era cu totul altceva — o artă în care domnea *tipicul*, în care suflul romantic era mereu prezent — nici academism, nici reducție la realitatea frustă ».

Dar atunci, care este mecanismul acțiunii sociale a artei? (Căci Marcuse începuse discuția subliniind importanța artei în cadrul « revoluției culturale », care i se pare iminentă în lumea apuseană.) « Tare mi-ar plăcea să știu care este », rîde. « Oricum

e un fapt că aproape toți marii artiști ai lumii au fost non-politici. Și asta se aplică și secolului XX: Kafka, Joyce, Beckett, Schönberg, Bery. Singura mare excepție este Brecht, dar azi, cînd îl cunoaștem mai bine *toată* opera, ce constatăm? Că partea cea mai valabilă a operei sale este poezia ». (Îl contrazic cu oarecare însuflețire, încercînd să explic de ce *Lehrstucke*, cele mai politice opere ale lui Brecht, mi se par și cele mai bune, — mica teorie a mea cu care nu am reușit să conving pînă acum pe nimeni. « Te înțeleg, dar de fapt îți place acolo trans-politicul ». Nu sînt de acord, dar nu insist.) « Orice revoluție în artă trebuie să fie o revoluție în *formă* și cazul tip pe care l-aș propune este acela al lui Rimbaud. Pe măsură ce se efectuează această revoluție a formei, arta își integrează în mod specific elemente ale realității ».

Marcuse revine mereu la perioada goetheană, perioadă de vîrf a culturii germane, cînd e vorba de a găsi sugestii (poate chiar substanță) în ceea ce privește mersul mai departe al gîndirii. « Nu în ultimul rînd în ce privește raportul între estetic și social ». Oricum, îi spun, astfel de păreri diferă considerabil de cele vehiculate uneori în numele gîndirii marcusiene. « Evident, și asta poate din vina mea. Vreau să revizuiesc în parte formulările privind « moartea artei » din lucrări mai vechi ale mele. Numai o stare de totală barbarie poate suporta absența artei ».

În afară de « Goethezeit », perioada glorioasă a culturii germane i se pare, prin excelență, epoca anilor 20. Literatura germană actuală nu a atins încă o astfel de culme, dar nume ca Günther Grass sau Reinhard Lettau situează de pe acum epoca foarte sus; la fel « un critic ca Enzensberger cu ale cărui păreri sunt de cele mai multe ori de acord ». Cînd vine vorba de Lukacs se simte oarecare ostilitate: lucrările de tinerețe sunt serioase, dar prea lungi și ilizibile, în timp ce multe din lucrările mai tîrzii i se par complet inacceptabile (și ilustrează cu *Die Zerstorung der Vernunft*). Dar fața i se luminează cînd îl amintesc pe Ernest Fischer: « un prieten bun, un critic de calitate, împărtășesc multe din părerile sale ». Convorbirea se încheie cu o notă burlească: « În privința literaturii americane, sînt un reacționar. De la Poe încoace nu-mi place nimic ».

Studențimea din San Diego are o mai nuanțată înțelegere a lui Marcuse decît își închipuie « orașul ». Sigur, există și idolatrii, pentru care Marcuse e pur și simplu « profetul de pe malul mării » (ca să citez din recenta lucrare a unui respectat autor de . . . romane polițiste). În mod curios, admiratorii entuziaști ai lui Marcuse se găsesc mai curînd printre profesorii tineri sau doctoranzi avansați decît în mulțimea studenților: cutare lector tînăr vînează orice aluzie literară a lui Marcuse pentru a dezvolta apoi din ea ideea unui curs, pentru alții Marcuse este un subiect mănos de teze și lucrări de seminar. Un grup de entuziaști, foști studenți, se numără printre cei care au lansat revistele « subterane », protestatare, din Los Angeles și San Diego. Alții însă îl privesc zîmbind. Un coleg al meu, irlandez jovial și corpolent, zice: « Marcuse e ca McLuhan, un gînditor la modă, un gînditor amuzant, dar foarte ușurel. Nu te poți baza pe ce spune el ca să construiești ceva. Totuși, am de gînd să merg la el să vedem ce părere are despre ideea mea de a-l analiza pe Whitman prin prisma unor teorii marcusiene ». Altul, un algerian oacheș, e mai amar: « O figură antipatică, autoritară. Mi-a expediat lucrarea despre supra-realism cu o simplă frază disprețuitoare. Mă întreb cît înțelege din suprarealism în fond, curent a cărui abordare trebuie să fie arhetipală, pe linia lui Jung și Eliade. În fond Marcuse are ceva de barbar; ca analist al epocii contemporane eu îl prefer pe Erich Fromm ». Un al treilea, new-yorkez slab și timid, cu favorite și pete roșii pe față îl analizează cu atenție și chiar cu anume cruzime: « Nimic mai greșit decît a-l socoti pe Marcuse un radical. *El* e un conservator în toată puterea cuvîntului. Se simte că a ieșit din lumea autoritară a educației germane. Vederile lui sînt depășite de mult de mișcarea studențească actuală. Cît despre estetică, ce să mai vorbim! El

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

continuă să vorbească despre pictura suprarealistă ca și cum ar fi vorba de cadre de atîrnat pe pereți și nu-și dă seama că acolo e un întreg nou mod de a vedea ». (Acești colegi ai mei se referă toți la un curs despre suprarealism ținut anul trecut.) Obiecții au și doctoranzii și studenții de la filozofie: « Marcuse vorbește mult despre forța revoluționară a studențimii, dar de îndată ce vine într-adevăr vorba de contribuția studenților la conducerea catedrei, la alegerea cursurilor ș.a.m.d. — cine se opune cel mai tare? Chiar el » sau « Din punct de vedere revoluționar, Marcuse e cel mult un precursor pentru noi. Multe din ideile noastre el nu le mai înțelege — de pildă problema eliberării femeilor». Sau: « Marcuse la San Diego! Asta face parte din tehnica reclamei pentru dezvoltarea unei universități. Un nume vehiculat de capitaliști — atîta tot! »

Afirmații impulsive, necoapte, se va zice. În dosul lor însă se ascunde un adevăr mai general. Opoziția de stînga din Statele Unite își schimbă treptat culoarea — tranșeele se adîncesc, glasurile devin mai aspre, gesturile mai profesionale. Deceniul trecut a fost acela al revoltelor spontane, al indignărilor inocente, în fruntea lor erau adesea tineri fantaști și utopici, cu gustul absurdului și al bizareriei. Ironia, dansurile deșănțate, modele parodice, experimentul cu drogurile erau metode de opoziție adoptate cu dezinvoltură, iar dragostea, natura, muzica erau zeii favoriți ai unei întregi generații. Amestecul subtil de rebeliune și evazionism apropie deceniul trecut în America mai mult de perioada zglobie a dadaiștilor, decît de acțiunea decisivă a unei mișcări revoluționare propriu-zise. Că Marcuse putea și trebuia să fie idolul unei astfel de mișcări este lesne de înțeles.

Dar deceniul al optulea (în care America se pregătește să sărbătorească 200 de ani de existență statală, 200 de ani de la *revoluția* care i-a dat naștere) a adus o schimbare de culoare și de stil. Ceva din farmecul simpatic de spiriduși al revoluționarilor de ieri s-a spulberat. Fronturile se consolidează, iar liniile de pe fețele combatanților se adîncesc. Mulți se risipesc, dar puținii care rămîn sunt mai maturi și mai hotărîți. Dizidența americană intră într-o epocă a bărbăției, fără iluzii și fără zîmbete. Drumul curajoasei Angela Davis, eleva favorită a lui Marcuse, este o pildă grăitoare. Pe un plan mai teoretic, o generație de gînditori mai tineri preia ștafeta. Criticile lui Jürgen Habermas, teoretician cu rădăcini marxiste de la Universitatea Frankfurt, sunt studiate cu atenție. Foarte influent este tînărul Eugene Genovese, marxist consecvent, profesor la Universitatea Rochester. Theodore Rostak, creatorul termenului de « contra-cultură » este, față de Marcuse, în cel mai bun caz rezervat, iar cutare profesor de la Yale atacă stînga marcusiană pentru că ar « germaniza » bunele tradiții americane. În jurul revistei *Dissent* și al conducătorilor săi, Irving Howe și Paul Goodman, se conturează un grup lucid și energic, vădit jenat de romantismul marcusian. Un recent volum colectiv, intitulat *Dincolo de noua stîngă* (*Beyond the New Left: A Confrontation and Critique*, McCall, New York, 1970) editat de Irving Howe, conține nu mai puțin de trei atacuri dure la adresa lui Marcuse (semnate de David Spitz, Allan Graubard și alții). Unul din autori deplînge răspicat faptul că « în Apus, noua stîngă vrea să înlocuiască programele, strategia și formele organizatorice comuniste prin credințe utopice și cultul acțiunilor violente »; alții subliniază limitele unor acțiuni ca « fronturile feminine », « panterele negre » sau demască disprețul pentru clasa muncitoare existent, la o parte de studenți. Tonul este rece, convingător, rațional.

Antipatizat de burghezi, sfidat de tineri, puțin obosit, puțin resemnat, puțin nostalgic, Marcuse pășește încet spre lumea cărților. Învățătura lui, pregnantă, ambiguă sau utopică, — marcată de paradoxale contradicții, constituie obiectul unor ample confruntări.

GHEORGHE ACHIȚEI

HERBERT MARCUSE

sau

filozofia între iluzie și realitate

Se vorbește foarte mult astăzi, pretutindeni, în lume, despre Herbert Marcuse. Revistele publică, pe pagini întregi, date privind biografia gînditorului sau eseuri asupra operei sale. Ziarele se întrec în a-i lua interviuri ori în a-i reproduce citate, scrise pe zidurile universităților de către studenți aflați în grevă. « Marcuse profetul societății postindustriale », « Marcuse ideologul tineretului hippy » « Marcuse și Freud », « Marcuse pesimistul secolului XX » — iată doar cîteva din titlurile obsesive ale articolelor ce apar, ale dezbaterilor ce au loc, antrenînd, deopotrivă, specialiștii și diletanții.

Care sînt totuși, elementele de adevăr și care sînt elementele de « reclamă » ce se disting din tot acest « fenomen Marcuse »? Vechea întrebare, adresată înțeleptului, sună la fel de actual ca și cu multe sute de ani în urmă: « — Bine, Socrate, dar de ce ți se întîmplă ție toate acestea? De unde și de ce atîtea povești despre tine? Înseamnă că tu ai făcut, totuși, ceva deosebit. Căci dacă n-ai fi făcut nimic deosebit de ceilalți bărbați ai Atenei, nu s-ar fi stîrnit atîta vîlvă în jurul tău. Spune-ne, așadar, ce anume deosebit ai făcut, pentru a nu te judeca în mod nedrept. » (Platon, *Apărarea lui Socrate*).

Cine este cu adevărat Herbert Marcuse și ce reprezintă el în filozofia și estetica de astăzi? Întrebarea noastră devine cu atît mai legitimă, cu cît ne aflăm în următoarea situație stranie: deși astăzi se discută atît de mult despre Marcuse, cu numai 10 ani în urmă, foarte puțină lume știa de existența lui. Dicționarele filozofice, cu toată vîrsta venerabilă a filozofului, nu au apucat încă a-l reține numele. Tratatele de istorie a filozofiei, chiar și cele mai recente, nici nu-l iau în considerare.

Scrise și publicate într-o primă formă, restrînsă, acum trei ani, « însemnările » noastre despre Marcuse se cer completate, acum, cu o seamă de observații formulate în studiile de referință, apărute între timp, care vin, aproape toate, să sublinieze

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

același lucru. Îmi permit să citez, bunăoară, din cartea lui Pierre Masset — *La pensée de Herbert Marcuse* (1968):

« Pînă la evenimentele din mai 1968, Herbert Marcuse era în Franța un necunoscut. Doar cîțiva rari inițiați cunoșteau existența acestui filozof german-american, născut la Berlin în 1898, reprezentînd freudo-marxismul german al anilor 30, obligat să fugă din țara sa prin venirea la putere a nazismului, refugiat mai întîi în Europa apoi în Statele Unite, unde el preda în diferite universități, actualmente fiind profesor la Universitatea californiană din San Diego. Traducerea franceză a cărții sale « *Eros și civilizație* », apărută în 1963, la editura Minuit, a căzut în indiferența generală. Studiul său « *Marxismul sovietic* », deși tipărit în «Livre de poche» — colecția « Idées » (1963), n-a stîrnit nici cel mai mic interes. Singuri cîțiva universitari cunoșteau opera lui Marcuse și o disprețuiau suveran: îngrozitor amestec de freudism fantezist și marxism heterodox. . . Cum să iei în serios pe acest visător sexagenar, biet utopist furierist, rătăcit în această a doua jumătate a secolului XX? Iată însă că au izbucnit evenimentele lui mai 1968. Și pe baricade, ca și pe zidurile Sorbonei, cei trei « M » domneau ca maeștrii necontestați ai revoluției. . . Dintr-odată Marcuse, pînă atunci necunoscut, s-a văzut plasat la înălțimea a doi giganți consacrați. . . Studenții revoltați se reclamau acum de proveniență marcusiană. Dar în ce măsură se inspiraseră ei cu adevărat din opera lui Herbert Marcuse? E un punct extrem de neclar. . . Marcuse însuși a fost surprins, pare-se, de a se fi văzut atribuindu-i-se un atare patronaj... E posibil ca diverse grupuri de studenți « gauchiști », pentru a fi întîlnit la Marcuse unele preocupări asemănătoare cu ale lor, să se fi recunoscut în Marcuse și să fi contribuit astfel în a-l face cunoscut. Audiența filozofului a început de atunci să crească, iar Marcuse să capete, după evenimentele din mai 1968, alură de profet.

Caracterul de *modă* al « fenomenului filozofic Marcuse » apare, așadar, evident. Există, fără îndoială, însă, dincolo de publicitatea zgomotoasă ce i se face astăzi lui Herbert Marcuse, și o anumită notă de noutate autentică, proprie poziției sale în gîndirea speculativă contemporană. Altminteri, popularitatea crescîndă a filozofului ar deveni inexplicabilă căci eficiența reclamei nefondate rămîne, de obicei, de scurtă durată. Cînd oamenii găsesc un lucru constituit pe bază de fals, orice apologie încetează să mai funcționeze, fără a mai vorbi de faptul că e necesar un însemnat coeficient de « real », chiar și pentru o reclamă, atunci cînd vrea să cuprindă « publicul ». Dar tocmai un atare coeficient se dovedește greu de determinat la Marcuse, deoarece autorul *Omului unidimensional* pare a cultiva, deliberat, ambiguitatea.

Herbert Marcuse s-a născut la Berlin, în 1898. Studiile și le-a terminat la Freiburg în Germania, unde l-a avut profesor pe Heidegger. Emigrează, în 1934, în Statele Unite. Douăzeci de ani mai tîrziu, devine profesor la Brandeis University. Principalele sale cărți sînt: *Reason and Revolution* (Rațiune și revoluție), 1941; *Eros and Civilization* (Eros și civilizație), 1955; *One-Dimensional Man — Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Omul unidimensional — studii despre ideologia societății industriale avansate) 1964.

Lor li se adaugă deasemenea un impresionant număr de conferințe și articole, deopotrivă concludente pentru poziția filozofică a lui Herbert Marcuse.

Marcuse nu s-a ocupat, în mod special, de studiul problemelor de estetică. Totuși, unele pasaje din *Rațiune și Revoluție*, din *Eros și civilizație* și, mai ales, din *Omul unidimensional* se referă direct la diferite probleme privind locul și rolul artei în societate în general și în societatea contemporană în mod deosebit. Pentru a le înțelege sensul, e necesar să parcurgem un drum destul de complicat, urmărind modul cum s-au cristalizat și implicațiile sociale pe care le-a cunoscut sau le cunoaște astăzi filozofia lui Herbert Marcuse.

De formație intelectuală germană, Herbert Marcuse a « frecventat » cu predilecție opera lui Hegel, opera lui Marx, opera lui Freud și opera lui Heidegger. Influența acestor mari personalități filozofice se resimte permanent în structura sistemului său de reflecție. Cine cunoaște, fie și aproximativ, gîndirea fiecăruia din cei patru cugetători, își va da, probabil, mai ușor seama de ceea ce poate să însemne « teoria socială » a lui Herbert Marcuse, iar pornind de aici, va putea înțelege și sensul concepțiilor sale estetice. Ne aflăm « în fața » unor sisteme filozofice ireconciliabile, total opuse unul celuilalt. A te revendica de la Marx exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a mai fi și freudist, de a-l accepta totodată pe Hegel, ori de a fi de acord cu Heidegger. A te revendica de la Freud exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a rămîne marxist, hegelian și, în același timp, « discipol » al lui Heidegger. A te revendica de la Heidegger, presupune un număr impresionant de dificultăți, de același grad în vederea conservării « legăturii » cu Marx, Hegel și . . . Freud. Herbert Marcuse a încercat, parcă, să împace apa cu focul.

Dincolo de aceste prime influențe, se întrevăd în opera lui Herbert Marcuse și unele de importanță oarecum secundară, dar nicidecum neglijabile. E vorba, în primul rînd, de Erich Fromm, autorul printre altele și a unei lucrări intitulată *Escape from Freedom* (Fuga de libertate), 1941, de Th. W. Adorno și Max Horkheimer, coautori ai studiului, început încă din timpul războiului și publicat în 1947, sub titlul *Dialektik der Aufklärung*. (Dialectica iluminismului.) În « Fuga de libertate », Fromm încearcă să demonstreze că specific condiției umane, în epoca modernă, ar fi un invizibil conformism. Ne conformăm cu toții necesităților de ordin social, economic și cultural, așa încît fiecare trebuie să facă ceea ce fac și ceilalți. Puțin importă dacă ai sau nu ai dreptate atunci cînd întreprinzi o acțiune. Important este să obții aprobarea grupului din care faci parte și să respecți regulile după care el se conduce. Timorat de riscurile și răspunderea pe care le implică libertatea, omul de astăzi — notează Erich Fromm — se găsește în situația paradoxală de a fugi de libertate. După ce secole de-a rîndul a luptat cu prudență și tenacitate pentru a-și cuceri libertatea de manifestare atît de mult visată, el ajunge acum să se convingă că practic aceasta

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu-i folosește la nimic. Pentru a se simți bine, pentru a trăi confortabil, fiecare dintre noi — crede Fromm — are nevoie să refuze libertatea, să se supună constrîngerilor colective de tot felul. Faptul că pretutindeni în « societatea industrială » domină « legea modei », nu poate să dovedească decît un invizibil conformism, ce stăruie la toate nivelurile vieții sociale, o invizibilă « fugă de libertate » și de răspundere. Aceleași idei le găsim și în « Dialectica iluminismului », a lui Adorno și Horkheimer. Iluminismul — subliniază cei doi autori — « a urmărit întotdeauna să alunge din oameni teama și să-i facă proprii lor stăpîni. Însă pămîntul, chiar atunci cînd a ajuns să strălucească splendid sub impulsurile triumfalei învățături, s-a dovedit tot nefericit. » Programul iluminismului era de a elibera lumea de magie. Dar iată că, eliberînd lumea de magie, iluminismul creează o nouă magie. Am scăpat de spaima forțelor supranaturale și am ajuns să ne înspăimîntăm de propriile noastre produse, de propriile noastre instituții, de propriile noastre legi. Capitolul intitulat *Industria culturală* din « Dialectica iluminismului » constituie o demonstrație convingătoare că în condițiile cinematografului și radioului, publicul este supus unui proces de standardizare, ale cărui consecințe încă nu se pot prevedea.

Totul devine subordonat consumului. Se consumă, în cantități impresionante, tot mai multe clișee estetice, morale, politice, publicitare — cărți, piese de teatru, filme, emisiuni de radio și televiziune, se consumă meciuri de fotbal și « accidente de circulație. » Plasat într-un atare context social, omul contemporan manifestă o insațiabilă sete de noutate. Nevoia de noutate generează continuu neliniștea. Necesitatea de a fi tot timpul în posesia celor mai noi clișee, a celor mai noi « standarduri » presupune, întotdeauna, o situație în care spiritul inventiv și versatil e subordonat obligației de adaptare la situațiile ce se creează. Un uriaș consum de energie mentală are loc în cadrul « societății industriale. » Dacă traducem acest consum în « tensiune psihică », vom vedea că nu numai viața materială, dar și viața psihică a « societății industriale » obligă la integrare, obligă la adaptare. Cine nu se adaptează e dat la o parte, fiind socotit un « nevropat », un ins ce « sfidează regulile jocului. » Putem vorbi, astfel, despre « existența neautentică » pe care omul contemporan e obligat s-o ducă. Schimbările ce se măsoară, în momentul de față, la nivelul întregii societăți, în ritmul orelor, altădată, în lumea preistorică, se măsurau în ritm de milenii. Acumulăm experiențe afective paradoxale și dezordonate. Din perspectiva acestor experiențe trebuie urmărit colocviul dintre diversele generații, colocviul dintre fiecare element al « mulțimii » și « mulțimea » ca atare, colocviul dintre *partea noastră publică* și *partea noastră privată*. Peste tot vom întîlni aceeași lipsă de « solidaritate » și înțelegere. Trăim cu toții « durerea mută » de a acționa sub același « semn », după aceleași reguli și în cadrul aceleiași « mulțimi », fără a ne putea, totuși, integra unul altuia. Aceasta explică anticonformismul de masă propriu societății europeene și americane de la mijlocul secolului XX. Toți ne revoltăm împotriva nedreptăților, împotriva statu quo-ului, dar ne revoltăm după aceleași clișee, după aceleași standarduri.

Anticonformismul la proporții de masă nu mai este, însă, anticonformism. El se dizolvă, el devine un conformism de alt tip decît cel tradițional, dar, oricum, conformism. Unii autori sînt de părere că ne aflăm în fața unui fenomen manieristic evident. Manierismul presupune, după cum se știe, efortul de a fi original, prin folosirea abilă a procedeelor, a schemelor, a clișeelor la modă la un moment dat. Manierismul e prin excelență, « anticritic. » Iar în secolul XX, spiritul critic, principalul atribut al iluminismului, « trăiește » în dizgrație. Apatia și indiferența sînt atitudinile predominante.

Desigur, referirile la influențele ce se fac simțite în structura oricărei personalități culturale se cer studiate nu pentru a pune la îndoială originalitatea acesteia, ci pentru a o localiza mai bine într-un context spiritual determinat, pentru a-l stabili, pe cît cu putință mai exact, adevăratul profil. În cazul lui Marcuse, mi se pare firească, pentru înțelegerea poziției sale filozofice complicate, o asemenea analiză sistematică, pornind de la surse.

Hegel l-a inspirat mai întîi pe Marcuse în fundamentarea teoriei sale sociale prin importanța pe care o acordă *negației* ca « moment » al devenirii. Cunoscuta poziție hegeliană din « Filozofia dreptului »: ceea ce este real nu poate fi decît rațional, își găsește în *Reason and Revolution* o interpretare nu mult diferită de cea marxistă. Realul, ca totalitate, rămîne, fără îndoială, etern rațional. Dar diversele momente ale realului, ceea ce este dat simțurilor, ipostazele sub care realul se « fenomenalizează » permanent, nu pot fi întrutotul raționale. Rațiunii noastre, în acest caz, nu i-ar mai rămîne decît să accepte lucrurile așa cum sînt, iar efortul cunoașterii ar apare inutil. Adevărul este că rațiunea se află într-o neîncetată situație de revoltă împotriva datului. Adevărul este că rostul rațiunii se justifică prin veșnica negare de către noi a lumii reale. Atitudinea rațională față de lume presupune permanent negarea *ordinei constituite*, *forțarea devenirii*, doar *anticipînd ceea ce încă nu există*, *ceea ce încă nu poate fi conceput*, așadar, *drept real*. Negația realului presupune, la rîndul ei, depășirea realului. Or, tocmai aici se află unul din principalele puncte slabe ale filozofiei lui Hegel. Marele dialectician, fascinat de opoziția dintre concepte, de posibilitatea acestora de a trece unul în celălalt, de strania neliniște a devenirii, a « pierdut pe drum » însăși esența negației. Identificînd raționalul cu realul, Hegel nu face decît să exalte ordinea constituită, aidoma celor mai conformiști metafizicieni. Experiența dovedește că nici un aspect al realului, luat în sine, nu poate fi acceptat integral ca rațional. Orice aspect al realului determină, după Marcuse, opoziția rațiunii, determină negația lui de către rațiune. Aici Marcuse găsește incontestabilul merit istoric al operei lui Marx, operă esențialmente revoluționară, dezvoltînd pe plan social filozofia opoziției, filozofia imposibilului acord dintre noi și lume. Opera lui Marx a cunoscut un drum istoric atît de strălucit deoarece concepe libertatea umană ca infinită, ca situație ce nu poate fi cucerită « deodată », ca relativ triumf al rațiunii asupra realității, ca vremelnică depășire umană a realului. Filozofia lui Marx a rezistat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

timpului — susține Marcuse — pentru că s-a fondat pe convingerea că gîndirea va fi mereu capabilă să se opună forțelor ce o condiționează și să le depășească, fiindcă s-a fondat pe convingerea că adevărul constă exclusiv în negarea stării de lucruri constituite, în negarea oricărui *statu quo*. Din acest punct de vedere istoria filozofiei e pasibilă de interpretare pe linia a două direcții fundamentale — una urmărind gîndirea în efortul său de a se acomoda la ordinea socială constituită, alta urmărind gîndirea în efortul său de a depăși realul, de a modifica *statu quo*-ul. În ciuda admirației sale pentru Marx, însă, Marcuse procedează în *Eros and Civilisation* mai întîi, apoi în *The One-Dimensional Man* la o analiză a societății occidentale de azi, în spiritul lucrării lui Erich Fromm: *The Sane Society*.

Pe timpul lui Marx — opiniază Marcuse — condițiile societății europene erau cu totul altele decît cele de acum. Stadiul de dezvoltare a societății industriale de atunci permitea găsirea mijloacelor necesare depășirii *statu quo*-ului în însuși mediul ambiant, stimulînd spiritul critic, atitudinea negatoare. Pentru acele timpuri, postulatele sociale ale marxismului se dovedeau pe deplin valabile. Acum, însă, lucrurile s-au schimbat: societatea industrială occidentală a ajuns la un asemenea grad de dezvoltare, cînd fiecare dintre elementele ei, în devenirea lor vertiginoasă, ne « invadează » existența personală. Volumul colosal al producției, volumul colosal al obligațiilor noastre de ordin social, volumul colosal al forțelor politice care acționează la orizont, întunecă totul, punînd sub semnul întrebării însăși posibilitatea omului de a le mai putea domina cu ajutorul rațiunii. Individul uman a ajuns un fel de instrument, sau mai degrabă o « jucărie » a propriilor sale produse. S-a creat o situație paradoxală: în loc ca producția să se adapteze trebuințelor individului, asistăm la procesul opus — de adaptare a individului la nevoile producției. De unde inițial producția reprezenta un mijloc de « eliberare umană », un mijloc de satisfacere relativă a plăcerilor, în momentul de față se întîmplă exact contrariul: producția tinde să se identifice tot mai mult cu principiul freudian al realității, opunîndu-se « principiului plăcerii. » Omul contemporan experimentează pe cont propriu noi formule de « refulare. » Devenită scop în sine, producția a restrîns sfera libertății, lărgind-o, în schimb, pe cea a obligației. Toți sîntem niște obsedați — notează Marcuse în *Eros and Civilisation* — de ideile randamentului și ale rentabilității. Timpul liber a început să fie « vîndut la preț de speculă » pentru satisfacerea acelor plăceri pe care actuala stare de lucruri nu numai că nu le poate « asigura », dar le și reduce, prin antrenarea noastră progresivă în activitatea de producție, în sistemul complex al activităților sociale diverse. Activitatea productivă, relațiile sociale de tot felul, ispitesc astăzi individul într-o asemenea măsură, încît el își trădează pînă și datoriile sale individuale elementare, — cele biologice bunăoară — afirmîndu-se ca un «alienat» aproape complet. Erotismul frenetic, diversele perversiuni ce și-au făcut apariția masiv în viața occidentală contemporană, persistența deliberată și «ostentativă» a unui număr impresionant de oameni în vulgar, în promiscuitate, în zonele altădată concepute ca aparținînd inumanului sau dezumanului, sînt efecte

ale acestei situații specifice de « alienare » cvasitotală a omului occidental. Ele sînt, de altfel, și unicele posibilități de evadare din context ale individului subordonat producției, subordonat tehnicii; altele, nu pot fi întrevăzute. Omul își declină capacitatea de a «pătrunde» în rosturile societății, de a se opune societății, de a nega societatea. Destrucția și alterația, viciul, păcatul, refuzul logicii, isteria provocată, abandonul confortului, inițierea în tehnicile uitării de sine se definesc drept plăceri ale « societății industriale avansate. » Pentru marii iluminiști al trecutului, pionieri ai civilizației burgheze, rațiunea reprezenta arbitrul suprem al comportamentului social; rațiunea stătea atunci la baza oricărei politici, a oricărei morale, a oricărei cunoașteri, a oricărei acțiuni. Astăzi, în variantele sale pragmatice, convenționale și logico-simbolice, rațiunea se disociază neîncetat de ordinul umanului, abandonîndu-și funcția de ghid social. Reflecția începe a fi suspectată tot mai mult de diversiune, meditația de impotență și ambiguitate. În actuala sa fază de dezvoltare, « societatea industrială » nu mai poate genera acele forțe menite a o nega și depăși. Gîndirea trăiește acum privată de facultățile sale critice revoluționare: negația și opoziția. Gîndirea tinde acum a se lichida pe sine ca instrument de înțelegere, transformîndu-se într-un mijloc de execuție la dispoziția producției, a tehnicii, a mașinilor. Altădată se putea opta între a accepta sau a refuza realitatea. Astăzi, nu mai avem ce alege. Trebuie să acceptăm realitatea. Omul a fost redus la o singură dimensiune: acceptarea. Societatea contemporană — scrie Marcuse — ne obligă s-o acceptăm. Și tocmai de aceea societatea contemporană a devenit irațională și « totalitară ». « Productivitatea sa urmărește distrugerea facultăților și exigențelor umane fundamentale. Pacea sa e menținută de constanta amenințare a războiului. Dezvoltarea sa se bazează pe represiunea împotriva celor mai autentice posibilități de luptă pentru existența pașnică — individuală, națională și internațională. » Societatea contemporană practică cel mai crunt totalitarism. « Prin modul cum și-a organizat baza tehnică societatea industrială tinde a fi totalitară. Termenul «totalitar» — continuă Herbert Marcuse — nu se aplică numai la organizațiile politice teroriste ale societății, ci și la modul de organizare tehnico-economică a acesteia, prin care nevoile reale ale oamenilor sînt manipulate în interesul vădit al realității constituite. Nu numai o formă specifică de guvernămînt sau un sistem al partidelor pot fi totalitare, ci și un sistem specific de producție și distribuție, întrutotul compatibil cu o pluralitate de partide, ziare și forțe ce se contrabalansează. Caracteristic « societății industriale avansate » — practicînd tipul de dictatură fără dictator — se arată a fi — susține Herbert Marcuse — faptul că ea nu găsește în sine nici forțele raționale, nici cele sociale pentru a se nega și depăși. « În lumea capitalistă au existat, și există încă, cele două clase fundamentale. Totuși, dezvoltarea capitalistă a alterat structura acestor două clase, într-un asemenea grad, încît ele nu mai apar azi ca agenți de transformare istorică. Interesul, preponderent, de conservare și îmbunătățire a *statu quo*-ului instituțional unește forțele antagoniste, de la un timp încoace, în sferele cele mai avansate ale societății

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

contemporane. Pe măsură ce progresul tehnic asigură avîntul și coeziunea întregii societăți, ideea însăși de schimbare calitativă trece pe un plan secundar, în confruntarea cu noțiunea realistică de evoluție non-explozivă. În imposibilitate să demonstreze complet ce factori sociali sînt disponibili, critica e constrînsă să se oprească la nivelul abstracțiunilor. »

Critica marcusiană a capitalismului contemporan se bazează, după cum nu ne-a fost greu să ne dăm seama, pe două elemente: *adevărul* și *iluzia*. Există, în tot ce spune Marcuse despre societatea industrială avansată, o considerabilă cantitate de adevăr. Există, însă, cel puțin în aceeași măsură, și o interpretare forțată a faptelor. Un exemplu concludent ni-l oferă ideea exprimată de Marcuse cu privire la dispariția conflictelor de clasă în societatea capitalistă contemporană. Marile acțiuni greviste ale timpului nostru, marile acțiuni populare inițiate și conduse de către clasa muncitoare, care au astăzi loc în lume — acțiunea revoluționară consecventă a mișcării comuniste internaționale — dovedesc, fără putință de tăgadă, contrariul a ceea ce susține Herbert Marcuse: accentuarea conflictului dintre clasele fundamentale ale «societății industriale avansate», atît europene cît și americane. Opinia formulată de către autorul «Omului unidimensional» în sensul dispariției acestui conflict, cînd el apare atît de limpede, îl situează pe Herbert Marcuse într-o poziție cel puțin bizară. În ciuda gravelor acuzații aduse capitalismului contemporan, Marcuse pare a nu se putea împăca totuși cu gîndul că negația acestuia ar putea deveni adevărată. Datele sînt astfel prezentate, încît cititorul încearcă un sentiment specific, în care revolta împotriva stărilor de lucruri constituite se împletește cu o anume compasiune pentru faptul că ele fac obiectul negației noastre și că e mai bine să-l ascultăm pe filozof decît să ne amestecăm, noi înșine, în treburile complicate ale lumii, din moment ce tot nu putem face nimic.

Marcuse rămîne, nu numai un gînditor captivant, dar și un scriitor talentat. Dincolo de argumentul logic, el apelează și la anumite efecte de ordin «sentimental». Scrisul său funcționează, întrucîtva și «afectiv», astfel încît pe tot parcursul lecturii ai senzația că, deși filozoful îți vorbește despre ceva, te convinge totuși despre altceva. Prin însăși natura sa romantică, «teoria socială» a lui Herbert Marcuse se pretează la o asemenea alternare a *adevărului* cu *iluzia*, a realității cu ficțiunea, a certitudinii cu presupoziția, încît seduce nu atît prin substanță cît, mai degrabă, prin efectele ei de suprafață. Cititorul își dă seama că a pătruns într-un sistem de referințe inexacte despre lume, dar acceptă convenția și merge, interesîndu-se de ele, pînă la capăt. Ca într-un roman de aventuri.

Dispariția conflictului dintre clasele fundamentale ale societății, imposibilitatea spiritului critic, sclavajul rațiunii într-o lume prin excelență tehnică și « străină, » aservirea treptată a individului de către ceea ce e considerat drept « stare de lucruri constituită », lipsa oricărei ieșiri din situația astfel creată, întrețin la Marcuse un pesimism foarte sumbru. Ce putem totuși face? În ce putem totuși spera? Să nu mai existe oare nici o posibilitate de depășire a stărilor deja constituite? Să fim noi

oare condamnați la sclavie perpetuă în slujba propriilor noastre realități? După ce ne-a pregătit îndelung pentru aceste întrebări, Marcuse își permite, în «Omul unidimensional», doar cîteva . . . sugestii. Singura speranță ce ne rămîne privește, după el, acele elemente sporadice ale «societății industriale avansate» la care încă spiritul critic nu s-a tocit complet. Dincolo de bazele populare conservatoare ale societății capitaliste contemporane, apare «substratul» repudiaților și «străinilor», al oprimaților și persecutaților de diferite rase și culori, — neocupații sau incapabilii de lucru. Ei rămîn în afara procesului de producție. Viața lor reprezintă cea mai imediată și cea mai reală cerință de a pune sfîrșit instituțiilor și condițiilor intolerabile. De aceea, opoziția lor e revoluționară, chiar atunci cînd nu sînt conștienți de asta. Opoziția lor izbește sistemul dinafară, așa încît ea nu mai poate fi constrînsă de sistem; e o forță elementară ce violează legile jocului, făcînd astfel dovada că e un joc trucat. «Cînd se adună și coboară în stradă, fără arme, fără protecție, pentru a cere cele mai elementare drepturi civile, oamenii din aceste zone ale populației sînt înfruntați cu cîini, pietre și bombe, cu închisoarea și cîmpurile de concentrare, sînt amenințați cu moartea. Dar forța lor impresionează cu ocazia fiecărei demonstrații pentru victimele legii și ale ordinei. Faptul că ei încep să refuze participarea la joc poate însemna începutul unui sfîrșit de eră. » Marcuse ignoră astfel, principalele forțe revoluționare ale societății capitaliste contemporane: mișcarea muncitorească organizată, condusă de către partidele comuniste, mișcările de independență națională, prezentîndu-le — printr-o ingenioasă construcție de argumente — ca iremediabil dizolvate. Atenția filozofului se îndreaptă spre zonele lăturalnice ale societății, unde funcționează mai mult impulsul revoltei decît conștiința de clasă, spre mișcările anarhiste, spre nihiliștii de toate nuanțele, cărora le întrevede, generos, un viitor falnic. Paradoxul gîndirii sociale marcusiene apare în toată splendoarea lui: societatea industrială avansată a încetat să genereze forțele care să-i pregătească negația, depășirea; totuși societatea «industrială avansată» produce forțele care pregătesc propria-i negație, propria-i depășire. Acestea însă nu sînt mișcările revoluționare organizate, ci acțiunile de protest sporadice, forțele sociale anarhiste și nihiliste.

Marcuse observă, pe bună dreptate, că societatea capitalistă occidentală de astăzi, totalitară prin structura ei, se dovedește integral *ideologică*. Ideologia capitalistă acționează în momentul de față nu numai la nivelul ideilor, nu numai la nivelul filozofiei și al științelor umanistice, dar și la nivelul producției, al moralei, al administrației, al întregii realități capitaliste. Pasul săvîrșit în direcția adevărului îi servește, însă, autorului pentru o demonstrație la fel de ingenioasă ca și cea anterioară, dar totalmente sterilă. El consideră că ideologiile de clasă nu mai sînt posibile astăzi, iar ideologia revoluționară a degenerat în ideologie burgheză. Sfîrșitul «ideologiilor parțiale» înseamnă începutul «ideologiei globale».

Concepută în spiritul unor influențe contradictorii, gîndirea lui Herbert Marcuse se dovedește ea însăși un sistem contradictoriu. O filozofie paradoxală, afirmînd,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe toate planurile și la toate nivelurile, negația integrală. Cu toate că sîntem paralizați de facultatea de a nega și depăși starea de lucruri actuală, nu putem totuși accepta lumea în care trăim. Arta lui Heidegger, de mînuire abilă a raționamentului, pentru a demonstra, dacă e necesar, fie și imposibilul, pare a fi fost însușită perfect de Herbert Marcuse. A refuza lumea, rațional sau nu, organizat sau nu, se traduce prin « *depășire*. » Dar cum să refuzi ceva despre care nu-ți poți da seama că merită refuzat? În spiritul unor atare idei, tineretul *beattle* și *hippy* declară că, prin comportamentul său, protestează. Nimeni nu știe, însă, de ce protestează și împotriva cui protestează. Problema negației totale rămîne, la Herbert Marcuse, extrem de confuză. Pe autorul « Omului unidimensional » nu-l interesează altceva decît faptul că lumea de astăzi nu ne mai poate satisface. Dar lumea de astăzi se împarte în orînduiri sociale diferite. Vorbind despre « societatea industrială avansată, » Marcuse pune pe același plan capitalismul și socialismul. Atribuie ambelor orînduiri aceleași defecte, cu foarte mici diferențe. Coeficientul de confuzie, semănat în rîndurile cititorilor, prin cărțile lui Herbert Marcuse, nu pare astfel deloc neglijabil. Evident, prin aceasta, și nu numai prin aceasta, Marcuse îl trădează pe Marx, a cărui apologie o făcea inițial, apărînd indirect — se poate fără să-și dea seama —, capitalismul de cel mai temut critic al său, de singurul său negator real. Chiar în cadrul societății capitaliste, imperativul «negației totale» nu prezintă suficiente « garanții » de acceptare. « Negația totală » anulează însăși ideea de progres. Ea presupune întotdeauna nimicirea, exterminarea unuia dintre opuși. Marx vorbea însă în « Manuscrisele economico-filozofice » din 1844, că negația în general presupune suprimarea negatului de către negator și, prin aceasta, depășirea lui. Negația dialectică presupune negarea parțială a negatului și conservarea esenței sale viabile. Negația dialectică se identifică prin aceasta cu spiritul critic, presupunînd o sinteză superioară a negatorului și negatului, pe linia a ceea ce acesta din urmă prezintă viabil, pozitiv. Negația dialectică indică întotdeauna o situație de progres, o îmbogățire, posedînd sensul ascendentului și al revoluției: negația dialectică indică depășirea, prin înțelegerea situației negate. Negația totală implică « neantizarea » negatului, depășirea lui printr-un act de suprimare integrală, ale cărui consecințe nu pot fi prevăzute. « Negația totală » implică aventura. Ea poate să însemne o situație superioară celei anterioare actului negării, dar și una inferioară. «Negația totală» e anticritică, anarhică și nihilistă. Herbert Marcuse ne dă încă o dovadă de inconsecvență, postulînd « negarea totală» a unei societăți care a anulat spiritul critic, înțelegerea, rațiunea. Mișcările sociale sporadice inspirate din filozofia lui Herbert Marcuse poartă amprenta tuturor acestor contradicții ale operei sale. În ciuda numărului impresionant de revendicări juste pe care le agită, ele practică spiritul de frondă, ignorînd restul forțelor progresiste în cadrul societății capitaliste occidentale, negînd lumea în totalitatea ei, postulînd destrucția integrală și spiritul anulator fără limite. Dar, după cum remarca odată Victor Hugo, « ura nu-i inteligență, și negatorii nu sînt critici ». Atari « mișcări sociale» țin în

bună măsură, mai mult de domeniul aventurii și mai puțin de domeniul revoluției. Așa se explică eșecul și tragedia lor permanentă. Ca forțe perturbatorii, aceste mișcări, însă, posedă o semnificație certă și nu pot fi trecute cu vederea, cu atît mai mult cu cît fac parte și se integrează în ansamblul de factori ce macină societatea capitalistă contemporană. În măsura în care filozofia lui Herbert Marcuse « stă la baza lor », ea însăși nu poate fi ignorată, ea însăși se cere înțeleasă în tot pitorescul și în toată naivitatea ce, în bună măsură, o caracterizează.

Ideile estetice ale lui Herbert Marcuse vor trebui urmărite tocmai din perspectiva acestui sistem complicat de contradicții ce caracterizează ansamblul operei sale. După Marcuse arta a reprezentat întotdeauna o formă de evadare din cenușiul stărilor de lucruri constituite, din orizontul meschin și monoton al statu quo-ului. Marile opere literare și artistice ale trecutului s-au definit, prin excelență, ca alternative, concepute în spiritul eternei aspirații umane spre libertate, pentru un prezent ce se cerea depășit. Marile opere literare și artistice ale trecutului se identificau cu idealul, posedau sensul superiorului și dispuneau de acea forță de contestație care le justifica în calitate de elemente indispensabile progresului. Arta de altădată se definea prin opoziție cu ceea ce numim obișnuit « realitate ». Estetica vedea atunci în opera de artă « dimensiunea ideală a realității ». Toți scriitorii și artiștii europeni ne propun, timp de cîteva milenii, îndrăznețe proiecte umane. Arta și literatura trecutului se voiau mereu altceva decît lumea plăcerilor comune.

Arta și literatura de astăzi nutresc, însă, ambiții inverse. Ele « vor » acum să fie « viață », să se identifice cu nevoia de plăcere momentană a individului, să satisfacă « cerințele publice », să « placă ». Scriitorii și artiștii își concep astăzi operele în funcție de legea cererii și ofertei, de nevoile « pieții ». Valorile estetice sînt astfel degradate, fiind tratate după principiile oricărei mărfi ce trebuie vîndută. Asistăm în zilele noastre la o operațiune fără precedent, de corupție a unora dintre cele mai importante forțe de contestare a statu quo-ului de care a dispus vreodată omenirea: literatura, artele plastice, teatrul muzica. Totul este transformat în marfă: spectacolul, tabloul, cartea, filmul, concertul. Marile capodopere ale artei și literaturii de odinioară au ajuns să fie astfel prelucrate, ajustate, reduse la ediții acceptabile, vehiculate sub forma de reproduceri, ecranizate încît nu le mai rămîne nimic contestatar, critic. Ne « amuzăm » de lumea lui Dostoievski și Tolstoi, de romanele lui Balzac și Stendhal, reduse la simple narațiuni melodramatice în cadrul edițiilor de interes popular. Pentru televiziune, film, teatru, conflictele tragice care asigurau forța de contestație a marilor opere de altă dată sînt dirijate, prin mijloace tehnice, spre un deznodămînt convenabil. Datorită uriașului progres tehnic la care sîntem martori, actul de cultură cade în cotidian, pierzînd acea notă de sărbătoare, de ieșit din comun, ce l-a caracterizat pe parcursul istoriei. Putem spune că în aceste condiții, cultura, ca atare, dispare, după cum dispar deasemeni, arta și literatura în sensul lor superior, pe care îl posedau pînă mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ieri. Arta și literatura actuală se deplasează, tot mai mult, spre un hedonism frenetic, reglabil pe căi birocratice, comercializabil la toate dimensiunile sale. Tot mai rare devin cazurile cînd cineva încearcă să conteste, într-un fel sau altul, prezentul. Dacă arta vehiculată prin noile mijloace de comunicație își propune să cuprindă o sferă cît mai largă de gusturi și preferințe, arta de avangardă se afirmă pe linia ermetismului total. Și o direcție și alta presupun evadarea pasivă din real, absența spiritului constructiv. Și una și alta sînt « unidimensionale ». Ce ieșire poate fi întrevăzută? Niciuna. Totul a fost corupt. . .

Ca estetician, Marcuse pare un incorigibil pesimist. Pesimismul său rămîne, însă, nefondat, cîtă vreme, totuși, literatura și arta există sub o multitudine de aspecte, dintre care unele vin să conteste, evident, actuala noastră condiție. Și trebuie să recunoaștem că literatura și arta contemporană autentică se afirmă tocmai prin marele lor patos contestatar.

Depinde ce înțelegem prin contestație.

HERBERT MARCUSE

EROS ȘI CIVILIZAȚIE

. . . Istoria filosofică a termenului « estetic » reflectă tratamentul represiv suferit de experiența sensibilă (și prin aceasta, trupească). Într-o asemenea evoluție, întemeierea esteticii ca știință independentă se opune domniei represive a rațiunii: strădaniile făcute pentru a demonstra poziția centrală a funcției estetice și pentru a o stabili drept categorie existențială ne duc la adevărul inerent simțurilor, împotriva degradării lor din cauza principiului realității. Disciplina estetică așează *ordinea sensibilității* ca opusă ordinei rațiunii. Introdusă în filosofia culturii, această noțiune țintește la o dezrobire a simțurilor, care — departe de a distruge civilizația — i-ar da o bază mai sigură și ar mări considerabil potențialitățile sale. Acționînd datorită unei impulsii fundamentale (instinctul jocului), funcția estetică « va suprima orice constrîngere și va dărui omului atît libertatea fizică cît și pe cea morală ». El și-ar orîndui armonios simțămintele, și afecțiunile, și ideile rațiunii, iar astfel ar lua « legilor rațiunii constrîngerea morală » și « le-ar reconcilia cu interesele simțurilor ».[1]

S-ar putea obiecta că această interpretare ce stabilește o relație între termenul filosofic *sensibilitate* (ca facultate mintală cognitivă) și liberarea simțurilor, e un simplu joc despre o ambiguitate etimologică. Rădăcina *sens* în termenul sensibilitate nu mai justifică interpretarea cuvîntului *senzualitate*. În limba germană cuvintele *sensibilitate* și *senzualitate* sînt și acum traduse prin același termen: *Sinnlichkeit*. El implică satisfacerea instinctuală (mai ales sexuală), percepția sensibilă și reprezentarea ei (senzația). Această dublă implicare dăinuie în limbajul obișnuit la fel de bine ca în limbajul filosofic și s-a păstrat în folosirea termenului *Sinnlichkeit* pentru întemeierea esteticii. Aici termenul denumește facultățile cognitive « inferioare » (« opace » și « confuze ») ale omului, precum și simțămîntul de durere și plăcere: senzațiile în aceeași măsură ca afecțiunile.[2]

. . . Arta desfide principiul esențial al rațiunii: reprezentînd ordinea sensibilității, arta face apel la o logică tabu, logica satisfacerii ce se opune logicii represiunii. În spatele formei estetice sublimate apare conținutul ne-sublimat: relația strînsă a artei cu principiul plăcerii.[3] Cercetarea rădăcinilor erotice ale artei joacă un rol de seamă în psihanaliză; totuși aceste rădăcini sînt în operă și în rolul artei mai degrabă decît în artist. Forma estetică e o formă sensibilă, forma constituită de *ordinea sensibilității*. Dacă « perfecțiunea » cunoașterii prin simțuri e definită drept frumusețe, această definiție conține și relația interioară cu satisfacerea instinctuală, iar plăcerea estetică este încă plăcerea. Dar, originea senzuală e « re-

* *Eros and Civilization*, Boston, 1955.
[1] Friedrich Schiller, *Scrisori despre educație estetică a omului*.
[2] Alexander Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*.
[3] Otto Rank, *The Play-Impulse and Aesthetic Pleasure* in *Art and Artist*, Alfred Knopf, New York, 1932.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fulată » și satisfacerea este « mutată » în *forma* pură a obiectului. În măsura în care e valoare estetică, adevărul ne-abstract al simțurilor este admis și libertatea ei cu privire la principiul realității e garantat de « jocul liber » al imaginației creatoare. În acest domeniu, un adevăr avînd criterii foarte deosebite e recunoscut. Totuși, deoarece această altă realitate « liberă » e atribuită artei, iar experiența sa atitudinii estetice, — are anumite consecințe și nu obligă deobicei existența omenească; ea este « ne-reală ».

Încercarea lui Schiller avînd drept țel de a înlătura sublimarea funcției estetice decurge din atitudinea lui Kant: numai datorită faptului că imaginația e o facultate centrală a spiritului, numai pentru că frumusețea e o « condiție necesară a umanității »[1] — funcția estetică poate juca un rol decisiv în reconstruirea civilizației. În epoca lui Schiller, nevoia unei asemenea reconstrucții părea evidentă; Herder și Schiller, Hegel și Novalis au expus în termeni aproape identici conceptul despre alienare. În momentul cînd societatea industrială începe să se definească sub domnia principiului de randament, negativismul ei profund pătrunde în analiza filosofică.

Ordinea ne-represivă e în mod esențial o ordine a abundenței: constrîngerea necesară este operată de « superfluu » mai degrabă decît de nevoie. Numai o orînduire a abundenței e compatibilă cu libertatea. În această privință, criticii idealiști și cei materialiști ai civilizației sînt de acord. Toți socotesc că o orînduire ne-represivă nu devine posibilă decît în stadiul cel mai înalt de maturitate al civilizației, cînd toate nevoile fundamentale pot fi satisfăcute cu o cheltuială minimă de energie fizică și mintală, într-un minimum de timp. Înlăturînd noțiunea de libertate ce aparține domniei principiului de randament, criticii amintiți rezervă libertatea pentru noul mod de existență ce se va dezvolta pe baza satisfacerii integrale a nevoilor existenței. Împărăția libertății e luată în considerare ca aflîndu-se dincolo de împărăția nevoii. Libertatea nu-i în « lupta pentru existență » ci în afara ei. Posedarea și obținerea bunurilor vitale de consum e condiția prealabilă, mai curînd decît conținutul unei societăți libere. Domeniul necesității, al lucrului, e un domeniu ne-liber, deoarece existența omenească e aici determinată de obiective și funcții ce nu sînt ale sale și nu îngăduie jocul liber al facultăților și al dorințelor umane. Punctul optim în acest domeniu trebuie prin urmare să fie definit prin criterii de raționalitate mai degrabă decît de libertate: adică producția și distribuția trebuesc astfel organizate încît să se folosească cel mai puțin timp posibil ca să se producă bunurile vitale de consum disponibile pentru toți membrii societății. Munca obligatorie e un sistem de activitate în mod esențial neomenesc, mecanic și rutinar; într-un asemenea sistem omul nu poate fi o valoare și un scop în sine. Din punct de vedere rațional, sistemul muncii sociale ar trebui să fie organizat mai curînd avînd drept țel să se cîștige timp și spațiu pentru ca individul să se dezvolte în afara lumii stăpînită de munca în mod inevitabil represivă. Jocul și ușurința ca principii ale civilizației nu implică numai transformarea muncii, dar și completa ei subordonare potențialităților omului și ale naturii evoluînd liber. Ideile de joc și ușurință dezvăluiesc acum toată depărtarea ce separă valorile productivității și ale randamentului: jocul este neproductiv și inutil tocmai pentru că tăgăduiește caracterele represive și exploatatoare ale lucrului și odihnei: « nu face decît să se joace » cu adevărul. Dar jocul refuză și caracterele lor sublimate, « valorile superioare ». Desublimarea rațiunii e un proces întrutotul la fel de esențial în nașterea unei civilizații noi ca autosublimarea sensibilității.

În românește de ALEXANDRU BACIU

---

[1] Friedrich Schiller, *Scrisori despre educația estetică*.

OMUL UNIDIMENSIONAL

LITERATURA ȘI DECALAJUL TEHNOLOGIILOR

Cultura superioară a Occidentului — ale cărei valori morale, estetice și intelectuale mai sînt încă slăvite de societatea industrială — era o cultură pretehnologică, atît în sens funcțional cît și cronologic. Validitatea ei decurgea din experiența unei lumi care nu mai există, și care nu mai poate fi recuperată, întrucît a fost descalificată de societatea tehnologică. Mai mult decît atît, ea rămăsese în mare măsură o cultură de tip feudal, chiar atunci cînd epoca burgheză i-a atașat cele mai durabile formulări. Era de tip feudal nu numai din cauza restrîngerii la minorități privilegiate, sau a trăsăturilor romantice intrinseci (care vor fi discutate mai încolo), ci și în virtutea faptului că operele ei cele mai autentice exprimau o alienare programatică, metodică și conștientă față de întreg domeniul industriei și comerțului, față de ordinea clădită pe calcul și beneficiu.

În timp ce ordinea burgheză (idealul burghez) își găsea cea mai substanțială, și chiar cea mai afirmativă reprezentare în artă și literatură (cum ar fi la pictorii olandezi ai secolului XVII, în *Wilhelm Meister* al lui Goethe, sau în romanul englez al secolului XIX, ori în Thomas Mann) ea devenea totodată o rînduială adumbrită, ruptă, respinsă de o altă dimensiune care era dușmană neîmpăcată a criteriilor de trafic economic, pe care le refuza și le tăgăduia. În literatură, această secundă dimensiune e reprezentată nu prin eroi ai moralei, religiei și spiritului (care erau adesea suporterii ordinii stabilite) ci mai curînd prin caractere nărăvașe, ca artistul, prostituata, adulterina, criminalul și surghiunitul, războinicul, poetul-rebel, diavolul, nebunul — cei care nu-și cîștigă existența, sau cel puțin nu și-o cîștigă pe o cale socotită respectabilă.

Fără îndoială că aceste tipuri nu au dispărut din literatura societății industriale avansate, dar ele supraviețuiesc, radical transformate. Vampa, eroul național, beatnik-ul, soția nevrotică, gangsterul, star-ul, magnatul harismatic, — aceștia toți îndeplinesc o funcție foarte diferită, și chiar opusă aceleia a predecesorilor. Ei nu mai sînt imagini ale unui alt *mod de viață*, ci mai degrabă accidente sau varietăți ale modului existent, servind mai mult ca o afirmare decît ca o tăgăduire a ordinei stabilite.

Lumea în care se mișcau predecesorii lor era fără îndoială, o societate patriarhală, pretehnologică, o lume bine conștientă de realitatea inegalității și trudei, și pentru care munca era încă o nefericire inevitabilă; era totodată o lume în care omul și natura nu erau încă organizate ca « lucruri » și « instrumentalități ». Cu codul ei de forme și etichete, cu stilul și vocabularul literaturii și filozofiei ei, cultura trecutului exprima ritmul și substanța unui univers în care văile și pădurile, satele și hanurile, nobilii și tîlharii, saloanele și curțile se integrau în realitatea experienței. În versul și proza acestei culturi pretehnologice găsim ritmul plim-

---

* Din *One-Dimensional Man, Studies in the Ideology of Avanced Industrial Society* "Routledge" London, 1964 (Subtitlurile aparțin redacției).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

băreților pe jos sau cu poștalionul, al celor ce aveau răgazul să gîndească, să contemple, să simtă și să povestească.

E o cultură vetustă și depășită, pe care numai visele și regresiunile naive o mai pot recupera. Dar prin unele elemente hotărîtoare, această cultură e totodată și de natură *post*-tehnologică. Imaginile și pozițiile ei cele mai avansate par să supraviețuiască absorbției în stimuli și calmante standard. Ele continuă să bîntuie conștiința cu posibilitatea unei renașteri în desfășurarea deplină a progresului tehnic. Ele sînt expresia acelei alienări libere și conștiente față de formele de existență stabilite, alienare prin care literatura și artele s-au opus acestor forme, chiar și atunci cînd încercau să le orneze.

Spre deosebire de conceptul marxist, care desemnează relația omului cu sine și cu munca sa în societatea capitalistă, *alienarea artistică* este transcenderea conștientă a « existenței alienate » — « un plan superior », sau o « alienare mediată ». Conflictul cu lumea progresului, respingerea normelor comerciale, elementul antiburghez în literatură și artă, nu se datoresc nici meschinăriei estetice a acestor norme nici reacției romantice — o consfințire nostalgică a unui stadiu de civilizație pe cale de dispariție. « Romantic » e un termen de defăimare îngăduitoare care se aplică cu ușurință pozițiilor avangardiste iconoclaste, după cum termenul « decadent » desemnează, mult mai adesea, trăsăturile autentic progresiste ale unei culturi în agonie, decît factorii reali ai destrămării. Imaginile tradiționale ale alienării sînt într-adevăr romantice, în măsura în care sînt estetic incompatibile cu societatea în dezvoltare. Această incompatibilitate e un semn al adevărului lor. Ceea ce ele evocă și mențin treaz în conștiință este legat de viitor: sînt imaginile unei gratuități care va dizolva societatea a cărei cenzură o suportă. Marea artă și literatură suprarealistă a anilor douăzeci și treizeci a recapturat aceste imagini în funcția lor uzurpatoare și liberatoare. Exemple culese la întîmplare din vocabularul literar de bază sînt în măsură să indice rangul și genul acestor imagini, ca și dimensiunea pe care acestea o evidențiază: « Suflet », « Spirit și Inimă»; *La recherche de l'absolu*; *Les Fleurs du mal*, *la femme-enfant*, « Regatul de la Țărmul Mării », *Le Bateau ivre* și « Momeala cu Picioare Lungi »; *Ferme* și *Heimat*; dar de asemenea « demonul alcool », «demonul-mașină» și «demonul-ban»: « Don Juan și Romeo »; « Constructorul » și « Cînd noi, morții, înviem ».

Simpla lor enumerare arată că ele aparțin de fapt unei dimensiuni pierdute. Motivul devalorizării nu e desuetudinea. Cîteva imagini din această categorie aparțin literaturii contemporane și persistă pînă în cele mai avansate creații ale ei. S-a devalorizat forța lor subversivă, conținutul lor destructiv — adevărul lor. În această transformare sediul lor se mută în existența de toate zilele. Produsele alienate și alienante ale culturii intelectuale devin bunuri și servicii familiare. Reprezintă oare reproducerea și consumul lor masiv numai o schimbare calitativă, și anume, o creștere a aprecierii și înțelegerii, o democratizare a culturii?

. . . Înainte de a surveni această conciliere culturală, literatura și arta însemnau esențialmente alienare, alimentînd și conservînd contradicția — conștiința nefericită a unei lumi fragmentate, a posibilităților suprimate, a speranțelor neîmplinite, a făgăduințelor înșelate. Ele erau o forță rațională și cognitivă, revelînd o dimensiune a omului și a naturii reprimată și respinsă în realitate. Adevărul lor consta în iluzia evocată, în insistența de a crea o lume în care teroarea existenței era invocată și suspendată — stăpînită prin recunoaștere. Acesta e miracolul «capodoperei »; e tragedia împinsă pînă la capăt și sfîrșitul tragediei — soluția ei imposibilă. Experiența dragostei și a urii, experiența existenței, de fapt — înseamnă învingere, resemnare și moarte. Crimele societății, iadul construit de oameni pentru om, acestea devin forțe cosmice de neînvins.

ÎNTRE REAL ȘI POSIBIL

Tensiunea dintre actual și posibil se transfigurează într-un conflict nerezolvabil, în care concilierea apare ca « formă », grație operei de artă: frumusețea ca « *promesse de bonheur* ». Sub forma operei de artă, circumstanțele reale sînt așezate într-o altă dimensiune, unde realitatea dată se arată drept ceea ce este. Astfel, ea mărturisește adevărul despre ea însăși. Limbajul său încetează de a mai fi acela al decepției, al ignoranței, al supunerii. Ficțiunea strigă lucrurile pe nume și domnia lor se prăbușește. Ficțiunea uzurpă experiența cotidiană și o înfățișează ca mutilată și falsă. Dar arta deține această putere magică numai ca o forță a negației. Poate vorbi propria sa limbă doar atîta timp cît trăiesc acele imagini care refuză și resping ordinea stabilită.

Madame Bovary a lui Flaubert se deosebește de poveștile dragostei nefericite din literatura contemporană prin aceea că vocabularul umil al corespondentei ei din lumea reală cuprindea mai departe imaginea eroinei; ființa din realitate citea povestiri care mai cuprindeau încă astfel de imagini. Frămîntarea doamnei Bovary i-a fost fatală pentru că nu exista un psihanalist, și nu exista un psihanalist pentru că, în lumea ei, nu ar fi fost capabil să o vindece. Ea l-ar fi respins ca parte a însăși acelei ordini din Yonville care o distrugea. Povestea ei era « tragică » pentru că societatea în care se petrecea acțiunea era o societate retrogradă, cu moralitate sexuală încă neliberalizată și cu psihologie încă neinstituționalizată. Societatea care avea să vină a « rezolvat » problema, suprimînd-o. Bineînțeles că ar fi absurd să spui că tragedia doamnei Bovary sau aceea a lui Romeo și Julieta e rezolvată în democrația modernă, dar ar fi la fel de absurd să tăgăduiești esența istorică a tragediei. Societatea tehnologică în dezvoltare subminează nu numai formele tradiționale dar chiar și temelia alienării artistice, — adică ea tinde să devalorizeze nu numai anumite « stiluri », ci chiar substanța intimă a artei însăși.

Cu siguranță că alienarea nu este unicul dat caracteristic al artei. O analiză, și chiar o simplă propunere a problemei, depășește intențiile acestei lucrări, dar cîteva sugestii ar fi binevenite spre lămurire. De-a lungul tuturor perioadelor de civilizație, arta apare ca total integrată în societatea dată. Arta egipteană, arta greacă și arta gotică, sînt exemple familiare; Bach și Mozart, se citează în mod obișnuit drept confirmări pentru latura « afirmativă » a artei. Locul operei de artă într-o cultură pretehnologică și bi-dimensională diferă de acela pe care-l ocupă astăzi, într-o civilizație unidimensională, dar alienarea caracterizează deopotrivă arta negativă și cea afirmativă.

Distincția hotărîtoare nu este cea psihologică — între arta produsă din bucurie și cea săvîrșită în deprimare, aceea dintre sănătate și nevroză — ci aceea dintre realitatea artistică și cea socială. Ruptura de cea din urmă, transcenderea rațională sau magică, e o calitate esențială chiar și pentru arta cea mai afirmativă; ea se alienează chiar de publicul căruia îi este adresată. Indiferent cît de apropiate și familiare ar fi fost catedrala și templul pentru oamenii care viețuiau în preajma lor, ele rămîneau într-un contrast terifiant față de existența zilnică a sclavului, țăranului sau meșteșugarului — și poate chiar a meșterilor care le înălțaseră.

Ritualizată sau nu, arta conține raționalitatea negației. În pozițiile ei avansate, ea constituie Marele Refuz — protestul împotriva a ceea ce este. Modalitatea în care lucrurile și lumea sînt făcute să apară, să glăsuiască, să cînte, — sînt tot atîtea modalități de a respinge, de a zdrobi și recrea existența lor faptică. Dar aceste modalități de negație plătesc tribut societății potrivnice, de care rămîn legate. Separată de sfera muncii unde societatea se reproduce o dată cu nefericirea ei, lumea artei create de aceste modalități rămîne, cu tot adevărul ei, un privilegiu și o iluzie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aceasta este forma în care ea continuă să se perpetueze, în ciuda tuturor democratizărilor și popularizărilor, de-a lungul secolului al nouăsprezecelea și pînă în al douăzecelea. Cultura « superioară », în care se celebrează această alienare, își are ritualurile și stilul propriu. Salonul, concertul, opera, teatrul, sînt menite să creeze și să invoce o altă dimensiune a realității. Frecventarea lor cere pregătiri cvasi-festive; ele rup și transcend experiența cotidiană.

Dar în prezent, această prăpastie dintre artă și ordinea cotidiană, întreținută de alienarea artistică, e astupată progresiv de societatea tehnologică avansată. Și o dată cu această « astupare », Marele Refuz este refuzat la rîndu-i. « Cealaltă dimensiune » este absorbită în starea de lucruri predominantă. Lucrările alienării sînt ele însele încorporate în această societate și circulă ca parte integrantă a recuzitei care împodobește și psihanalizează ordinea de fapt predominantă. Ele devin astfel comerciale — se vînd, reconfortează, amuză.

Criticii neo-conservatori ai criticilor de stînga, criticînd cultura de masă, iau în derîdere protestul împotriva lui Bach ca decor muzical pentru bucătărie, protestul împotriva lui Platon și Hegel, al lui Shelley și Baudelaire, sau al lui Marx și Freud în *drugstore*. În schimb ei insistă asupra faptului că clasicii au coborît din mausoleu și s-au trezit din nou la viață, și că oamenii sînt cu atît mai instruiți. E adevărat, dar reînviind în calitatea lor de clasici, ei se trezesc la viață altfel decît au fost; ei sînt deposedați de forța lor antagonică, de înstrăinarea care constituia dimensiunea proprie a adevărului lor. Direcția și funcția acestora s-au schimbat astfel în mod fundamental. Dacă altădată ele stăteau în opoziție față de un statu quo, acum această contradicție s-a tocit.

Dar o astfel de asimilare e prematură din punct de vedere istoric; ea stabilește egalitatea culturală, păstrînd neștirbită dominația. Societatea a eliminat și elimină prerogativele și privilegiile culturii feudal-aristocratice, cu conținut cu tot. Că adevărurile transcendente ale artelor frumoase, estetica vieții și a gîndirii erau accesibile numai cîtorva înstăriți și instruiți, — acesta era într-adevăr un viciu al societății represive. Dar acest viciu nu e vindecat prin tiraje ieftine, de masă, prin instrucția generală, discuri « long-play », sau prin renunțarea la ținuta de gală în sălile de teatru și concert. Privilegiile culturale exprimau violarea libertății, contradicția dintre ideologie și realitate, separarea producției intelectuale de cea materială. Dar aceste privilegii furnizau totodată un domeniu ocrotit, unde adevăruri intangibile puteau să-și păstreze integritatea lor abstractă — departe de societatea care le suprima.

CULTURA CA DOMINAȚIE

Această depărtare a fost astăzi anulată și, odată cu ea, culpa și actul de acuzare. Textul și tonul se mai păstrează, dar s-a acoperit distanța care făcea din ele *Luft von anderen Planeten*[1]. Alienarea artistică a devenit acum la fel de funcțională ca și arhitectura noilor săli de teatru și concert, în care, de altfel, e practicată. Fără îndoială că noua arhitectură e preferabilă; e mai frumoasă și mai practică decît monstruozitățile epocii victoriene. Dar ea e în același timp mai « integrată », — centrul cultural devine parte perfect adecvată a centrului comercial, a celui municipal sau guvernamental. Dominația își are propria ei estetică, după cum dominația democratică are estetica ei democratică. E pozitiv faptul că astăzi aproape oricine poate beneficia cu toată ușurința de artele frumoase, — prin simpla întoarcere

[1] Ștefan George despre Arnold Shönberg: cf. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tubingen, 1949) p. 19.

a unui buton de aparat sau prin simpla vizitare a unui magazin. Totuși, în această difuzare, ele rămîn angrenaje dintr-o « mașinărie culturală » care le reface conținutul.

Alienarea artistică, împreună cu alte modalități de negație, sucombă în fața procesului de raționalitate tehnologică. Schimbarea își dezvăluie adîncimile și gradul de ireversibilitate, în măsura în care e privită ca rezultat al progresului tehnic. Stadiul actual redefinește posibilitățile omului și naturii în acord cu noile mijloace disponibile pentru realizarea lor, și, din perspectiva acestora, imaginile pretehnologice își pierd vigoarea.

DISTANȚARE ȘI NEGAȚIE

În trecut, valoarea lor ca adevăr depindea într-o mare măsură de dimensiunea necunoscută și necuprinsă a omului și naturii, de limitele înguste impuse organizării și manevrării, de « miezul insolubil » rezistînd integrării. În societatea industrială complet dezvoltată, miezul insolubil se subțiază treptat sub imperiul raționalității tehnologice. Evident că transformarea fizică a lumii atrage după sine transformarea mentală a simbolurilor, imaginilor și ideilor lui. Evident că atunci cînd orașele, șoselele și Parcurile Naționale iau locul satelor, văilor și pădurilor, cînd bărcile cu motor brăzdează lacurile și avioanele străpung văzduhul, atunci aceste arii își pierd caracterul de realitate calitativ distinctă, de sfere de contradicție.

Și întrucît contradicția e lucrarea Logosului — confruntarea rațională a « ceea ce nu este » cu « ceea ce este » — ea trebuie să aibă un mijloc de comunicare. Lupta pentru acest mijloc de comunicare, sau mai curînd efortul împotriva absorbției acestuia în unidimensionalitatea predominantă, se vădește cu prisosință în eforturile avangardei de a crea o înstrăinare care să facă adevărul artistic din nou comunicabil.

Bertolt Brecht a schițat fundamentele teoretice ale acestor eforturi. Caracterul global al societății instaurate îl provoacă pe dramaturg cu o întrebare — anume, dacă « lumea contemporană mai poate fi reprezentată în teatru » — adică, în așa fel reprezentată încît spectatorul să poată recunoaște adevărul transmis de piesă. Răspunsul lui Brecht e că lumea contemporană poate fi astfel reprezentată numai dacă e înfățișată ca supusă schimbării[1] — ca stare negativă ce urmează la rîndul ei a fi negată. Aceasta e doctrina care trebuie învățată, înțeleasă și prelucrată. Dar teatrul este, și trebuie să fie, amuzant, distracție. Dar, amuzamentul și instruirea nu se bat cap în cap. Distracția poate fi cel mai eficient mijloc de instruire. Pentru a explica ce e de fapt lumea contemporană, în spatele paravanului ei ideologic și material, și cum poate fi ea schimbată, teatrul trebuie să distrugă identificarea spectatorului cu evenimentele de pe scenă. Nu se cere entropatie și sentiment, ci distanțare și reflecție. Efectul de înstrăinare *(Verfremdungseffekt)* va produce această disociație în care lumea poate fi recunoscută drept « ceea ce este ». Lucrurile vieții cotidiene sînt ridicate din « domeniul evidenței-de-la-sine ». Ceea ce este « natural » trebuie să împrumute trăsăturile extraordinarului. Numai în acest chip se pot înfățișa legile cauzei și efectului.[2]

« Efectul de înstrăinare » nu este suprapus literaturii. E mai degrabă replica pe care însăși literatura o dă behaviorismului total — încercarea de a salva raționalitatea negației. În această tentativă, « conservatorul » neclintit își alătură for-

[1] Brecht: *Schriften zum Theater*, 1957, p. 7,9
[2] Ibid. p. 63,74

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

țele de cele ale activistului radical. Paul Valéry insista asupra inevitabilei angajări a poeziei în slujba negației. Versurile acestui limbaj « ne parlent jamais que de choses absentes »[1]. Ele vorbesc de ceea ce, deși în absență, bîntuie universul stabilit al discursului și al comportamentului ca cea mai intangibilă posibilitate a lui: nici cerul nici iadul, nici binele nici răul, ci pur și simplu « le bonheur ». Astfel limbajul poetic vorbește de ceea ce ține de această lume, ceea ce e vizibil, tangibil, perceptibil în om și natură — și despre ceea ce nu se vede, nu se pipăie, nu se aude.

Creînd și mișcîndu-se într-un mediu care înfățișează absentul, limbajul poetic e un limbaj cognitiv — dar care sabotează pozitivul. În funcția ei cognitivă, poezia îndeplinește marea misiune a *gîndului:* « le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas ».[2]

Numind « lucrurile care sînt absente », se risipește vraja lucrurilor care *sînt;* mai mult decît atît, acest limbaj e o insinuare a unei noi stări de lucruri în ordinea stabilită — « le commencement d'un monde »[3].

Pentru exprimarea acestei alte ordini, reprezentînd transcendența în limitele unicei lumi date, limbajul poetic e dependent de elementele transcendente aflătoare în limbajul comun. Totuși, prin mobilizarea totală a mijloacelor de apărare din ordinea realului, s-au coordonat modalitățile de expresie către punctul în care comunicarea conținuturilor transcendentale devine tehnic imposibilă. Spectrul care bîntuie conștiința artistică, de la Mallarmé încoace — imposibilitatea vorbirii unui limbaj ne-reificat, de comunicare a negativului, — a încetat să mai fie un spectru. S-a materializat.

AVANGARDA ŞI PERICLITAREA COMUNICĂRII

Adevăratele opere de avangardă ale literaturii comunică tocmai ruperea comunicației. Odată cu Rimbaud, și apoi cu dadaismul și suprarealismul, literatura respinge chiar acea structură a discursului care de-a lungul istoriei culturii a legat limbajul artistic de cel comun. Sistemul propozițional (avînd propoziția ca unitate semnificativă) era calea pe care cele două dimensiuni ale realității se puteau întîlni, puteau să comunice și să fie comunicate. Cea mai sublimă poezie și cea mai plată proză se împărtășeau din acest mijloc de comunicare. Apoi, poezia modernă « détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots ».[4]

Cuvîntul refuză unificarea, legea bunului simț al propoziției. El pulverizează structura pre-stabilită a înțelesului, devenind un « obiect absolut » în sine, desemnează un univers intolerant, autodefensiv — un discontinuum. Această uzurpare a structurii lingvistice implică și o uzurpare a experienței naturale:

« *Natura devine un discontinuum de obiecte solitare și teribile pentru că legăturile dintre ele sînt doar virtuale. Nimeni nu le alege în sens, o folosire sau o funcție privilegiată. Nimeni nu le reduce la a semnifica o atitudine mentală sau o intenție, adică, — în ultimă analiză, — o formă afectivă . . .* Aceste *cuvinte-obiecte fără legături, înarmate cu toată violența puterii lor explozive . . . aceste cuvinte poetice exclud oamenii. Umanismul poetic nu-și are locul în « modernitate » — acest discurs nărăvaș e amenințător prin aceea că nu leagă omul de ceilalți oameni, ci de cele mai inumane imagini ale naturii — raiul, iadul, sacrul, copilăria, nebunia, materia pură . . .* »[5]

---

[1] Paul Valéry, *Poésie et Pensée Abstraite*, în „Oeuvres", Pléiade, 1957 v. I. p. 1329
[2] Ibid. p. 1333.
[3] Ibid p. 1327.
[4] R. Barthes, *Le Degré zero de l'écriture*, Paris, 1953, p. 72
[5] Ibid, p. 73 și urm.

Materialul tradițional al artei (imagini, armonii, culori) reapare numai ca « citații », reziduuri ale unor sensuri trecute, într-un context al refuzului. Astfel, pictura suprarealistă « *e o conglomerare a ceea ce funcționalismul acoperă cu tabuuri, pentru că trădează realitatea ca reificare și iraționalul în raționalitatea sa. Suprarealismul cîștigă ceea ce îi este omului tăgăduit de către funcționalism; distorsiunile demonstrează efectul tabu-ului asupra năzuinței. Astfel, suprarealismul salvează vetustul — un album de idiosincrasii, unde setea de fericire risipește ceea ce îi este refuzat omului de către lumea tehnificată* »[1].

. . . Arta lui Bertolt Brecht păstrează acea « promesse de bonheur » conținută în « romanțe » și « Kitsch » (raze de lună și marea albastră; muzică și un cămin prietenos; credință și iubire) — turnînd-o în ferment politic. Personajele lui cîntă despre paradisuri pierdute și speranțe de neuitat. (« Vezi luna peste Soho, iubite? »; « Și totuși, într-o zi, și ziua era albastră »; « La început era mereu duminică »; « Și o corabie cu opt vele »; « Lună bătrînă din Bilbao, acolo unde încă mai face să iubești ») — și cîntecul e un strigăt de cruzime și lăcomie, exploatare, înșelăciune și minciună. Înșelații își cîntă decepția, dar îi află (sau i-au aflat) cauzele, și numai prin aflarea cauzelor (și cum să le facă față) își recîștigă adevărul visului lor.

Străduințele de a capta din nou Marele Refuz în limbajul literaturii sînt sortite să fie înghițite de obiectul refuzului. Ca niște clasici moderni, avangarda și beatnicii se complac în a distra, fără să pună în pericol conștiința sănătoasă a oamenilor de bine. Această absorbție se justifică prin progresul tehnic. Refuzul e la rîndu-i respins de către atenuarea suferinței în societatea industrială avansată. Lichidarea marii culturi e un produs derivat al cuceririi naturii și al învingerii treptate a paupertății.

Devalorizînd mult nutritele imagini ale transcendenței prin încorporarea lor în realitatea zilnică omniprezentă, această societate se justifică în măsura în care conflictele irezolvabile devin abordabile — în măsura în care tragedia și melodrama, visele și anxietățile arhetipale sînt puse la dispoziția unor soluții și disoluții tehnice. Psihiatrul se îngrijește de Don Juani și Romeo, de Hamleți, Fauști, după cum se ocupă și de Oedip — și îi vindecă. Cîrmuitorii lumii își pierd trăsăturile metafizice. Apariția lor la televiziune, la conferințe de presă, în parlament și audiții publice, cu greu se mai poate împăca cu drama, dacă excludem elementul publicitar, în timp ce consecințele acțiunilor depășesc domeniul dramei.

Rețetele contra inumanității și injustiției sînt administrate de către o birocrație rațional organizată, care este, oricum, invizibilă în centrul ei vital. Sufletul conține puține secrete și impulsuri care să nu poată fi discutate cu bun simț, analizate sau supuse la vot. Solitudinea, condiția care susține individul împotriva societății și dincolo de ea, a devenit tehnic imposibilă. Analiza lingvistică și logică demonstrează că vechile probleme metafizice sînt iluzorii; goana după « înțelesul » lucrurilor poate fi reformulată ca o goană după înțelesul cuvintelor, și universul bine stabilit al discursului și comportamentului poate oferi criterii perfect adecvate pentru un răspuns.

E un univers rațional care, prin simpla inerție și capacitate a aparatului său, blochează orice scăpare. În relația sa cu realitatea vieții cotidiene, marea cultură a trecutului însemna multe lucruri — opoziție și ornament, strigăt și resemnare. Dar mai exista și înfiripărea unui domeniu al libertății: refuzul conformării. Un astfel de refuz nu poate fi blocat fără o compensație care să pară mai mulțumitoare decît refuzul. Înfrîngerea și unificarea contrariilor, — care își găsește strălucirea

---

[1] Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Berlin, 1958, p. 160

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ideologică în transformarea culturii majore în cultură populară — se petrece pe un tărîm material de crescîndă satisfacție. Și e totodată un tărîm care permite o desublimare vertiginoasă.

Alienarea artistică e sublimare. Ea creează imaginile unei condiții care sînt ireconciliabile cu Principiul stabilit al Realității, dar care, ca imagini culturale, devin tolerabile, chiar constructive și folositoare. Acum acest sistem de imagini e devalorizat. Introducerea sa în bucătărie, birou, magazin, lansarea sa comercială în scopuri de afaceri și amuzament, înseamnă, într-un sens, desublimare — înlocuind gratuitatea mediată prin cea imediată. Dar este desublimare practică de « pe poziții de forță » din partea acelei părți a societății care își poate permite să acorde mai mult decît înainte, pentru că interesele sale au devenit mobilul intim al cetățenilor săi. . .

În românește de MIRCEA BUCURESCU

DINCOLO DE OMUL UNIDIMENSIONAL

SPRE UN ETHOS ȘTIINȚIFIC ?

. . .Noua sensibilitate, care proclamă întîietatea impulsurilor vieții față de agresivitate și de sentimentul culpabilității, ar putea face din desființarea nedreptății și a mizeriei o nevoie vitală pentru societate, și ar putea dirija toată evoluția ulterioară a « modelului de viață ». Impulsurilor vieții, sublimate rațional, le-ar reveni atunci să hotărască în privința organizării și a repartizării timpului de muncă socialmente necesar, între diferitele sectoare ale producției, și în interiorul fiecăruia dintre acestea; tot ele ar fixa obiectivele și alegerile prioritare, și ar determina nu numai natura, dar și « forma » obiectelor de produs.

Datorită eliberării conștiinței, tehnologia și știința nouă ar fi în măsură, dintre posibilitățile oamenilor și lucrurilor, să le descopere pe acelea care vor apăra și vor îmbogăți viața, și să le realizeze folosind în voie potențialitățile formei și ale materiei. La limită, știința ar deveni artă, iar arta ar modela întreaga realitate; antagonismul dintre rațiune și imaginație, facultăți superioare și facultăți inferioare, gîndire poetică și gîndire științifică, s-ar șterge progresiv. Apariția unui nou Principiu al Realității ar permite noii sensibilități și unei inteligențe științifice desublimate să se unească în crearea unui *ethos științific*.

Adjectivul « estetic », în dubla lui semnificație (« care ține de simțuri » și « care ține de artă ») exprimă foarte bine în ce ar consta calitatea procesului productiv-creator într-un mediu liber. Tehnica, împrumutînd trăsăturile artei, ar întrupa într-o formă obiectivă, într-o *Lebenswelt*, sensibilitatea subiectivă a unor bărbați și a unor femei care n-ar mai avea de ce roși de ei înșiși, pentru că își vor fi înfrînt sentimentul culpabilității: ei vor fi învățat să nu se mai identifice cu acei tați fictivi care, rînd pe rînd, au construit, tolerat, apoi uitat, toate Auschwitz-urile și Vietnam-urile istoriei, toate camerele de tortură ale Inchizițiilor religioase și laice, toate ghetourile, toate monumentele ridicate în cinstea monopolurilor; vor fi învățat să nu le mai proslăvească drept expresia unei civilizații superioare. Atunci cînd bărbații și femeile își vor fi dezrobit gîndirea și actele de această identificare, ei vor fi sfărîmat lanțul care-i lega pe fii de tați din generație în generație; crimele comise împotriva civilizației nu se vor mai răscumpăra, dar atunci va fi posibil să li se pună capăt și să fie împiedicate de a se mai produce vreodată. Singura șansă de a atinge acest punct al ireversibilității este de a face să piară cauzele care au făcut din istoria omenirii exclusiv istoria dominației și a servituții. Aceste cauze sînt de natură economico-politică, dar ele au modelat adînc instinctele și nevoile oamenilor; de aceea nici o schimbare economică sau politică nu va putea rupe această continuitate istorică dacă nu e opera unor oameni capabili, fiziologic și psihologic, să aibă acces la o experiență a lumii, și la o experiență a aproapelui care să scape de contextul exploatării și violenței.

Tocmai din această pricină noua sensibilitate a devenit o *praxis*: ea se ivește în acel punct al luptei contra violenței și exploatării în care apar revendicarea unor tipuri și forme de viață noi, negarea ordinei stabilite, a moralității și a culturii ei, afirmarea dreptului pe care-l are individul de a lupta contra mizeriei și a muncii, pentru a ajunge la un univers unde sensibilul, ludicul, calmul, frumosul să devină forme ale existenței, deci *Forma* însăși a societății.

---

* *An Essay on Liberation, 1969*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DESCĂTUŞAREA IMAGINAŢIEI

Moralitatea estetică este contrariul absolut al puritanismului. Ea nu pretinde să impună un duş ori o baie zilnică unor oameni care, printre alte tehnici higienice, practică măcelul, tortura sistematică şi otrăvirea; nici nu i se pare esenţial să-i vadă îmbrăcaţi curat pe anumiţi inşi obligaţi de profesiunea lor să aibă miinile mai degrabă murdare. Dimpotrivă, ei cer cu insistenţă să fie curăţat pămîntul de foarte materialele murdării pe care le-a născut spiritul capitalismului şi, cu aceeaşi ocazie, de însuşi acest spirit. Şi ea subliniază faptul că libertatea trebuie să se întemeieze pe o necesitate biologică, pe incapacitatea fizică de a suporta o reprimare care n-ar fi indispensabilă protecţiei şi îmbunătăţirii existenţei.

Ordinea şi organizarea societăţii împărţite în clase, modelînd sensibilitatea şi raţiunea omului, i-au restrîns totodată libertatea imaginaţiei. Aceasta lucra controlat în ştiinţele pure şi aplicate, şi autonom în poezie, ficţiune şi arte. Prinsă între, de o parte, imperativele raţiunii instrumentale, şi, de altă parte, o experienţă sensibilă mutilată de realizările aceleiaşi raţiuni, puterea imaginaţiei a suferit o reprimare: nu i s-a dat voie să devină practică, adică să transforme efectiv realitatea, decît înlăuntrul contextului general de reprimare; dacă activitatea practică a imaginaţiei se întîmpla să treacă dincolo de aceste limite, ea contravenea tabu-urilor moralităţii sociale, devenind astfel perversiune şi subversiune. În timpul marilor revoluţii istorice, imaginaţia era momentan descătuşată şi putea să construiască liber o nouă morală şi o nouă expresie instituţională a libertăţii; în numele raţiunii, era sacrificată unor imperative de eficacitate.

Astăzi, revolta tinerei intelectualităţi revendică înainte de toate, în acţiunea ei politică, recunoaşterea valorii şi adevărului imaginaţiei, şi întreaga ei mişcare dezvoltă forme suprarealiste de protest şi de refuz: această evoluţie, aparent neînsemnată, marchează poate o schimbare fundamentală a situaţiei. Protestul politic, prin caracterul total pe care-l îmbracă, ajunge la o dimensiune care pînă atunci rămăsese, fiind o dimensiune estetică, esenţial apolitică. Iar elementele astfel activate de protestul politic sînt tocmai cele mai fundamentale şi organice ale acestei dimensiuni estetice: sensibilitatea omenească, în revoltă împotriva imperativelor raţiunii represive şi invocînd puterea sensibilă a imaginaţiei. O atare acţiune politică, legată de o moralitate nouă şi de o sensibilitate nouă, atît în calitate de condiţii cît şi ca rezultate ale schimbării sociale, se situează într-un moment în care raţionalitatea represivă care a dus la realizările societăţii industriale devine cu desăvîrşire retrogradă, şi nu mai e raţională decît în capacitatea ei de a « îndigui » eliberarea. Dincolo de limite, dincolo de puterea raţiunii represive apare posibilitatea unui raport nou între sensibilitate şi raţiune, a unei armonii între sensibilitate şi o conştiinţă radicală, aceasta constînd din facultăţi raţionale aduse în stare de a concepe şi a defini condiţiile (materiale) obiective ale libertăţii, limitele ei reale şi sorţii de izbîndă. Dar atunci, în loc să fie condiţionată şi impregnată de raţionalitatea dominaţiei, sensibilitatea ar fi ghidată de imaginaţie, care ar efectua medlaţia între facultăţile raţionale şi nevoile sensibile. Concepţia grandioasă care însufleţeşte critica lui Kant face să zboare în ţăndări contextul filozofic în care el a închis-o. Imaginaţia, implicînd sensibilitatea şi raţiunea, devine « productivă » şi în acelaşi timp practică: ea devine o forţă motrice în reconstruirea acelei *Lebenswelt*, reconstruire asigurată printr-o *gaya scienza*, printr-o ştiinţă şi o tehnologie care nemaislujind cauza exploatării şi a distrugerii, s-ar afla disponibile pentru exigenţele liberatoare ale imaginaţiei. Transformarea raţională a lumii ar putea atunci ajunge la o realitate croită numai de sensibilitatea estetică a omului. Într-un astfel de univers facultăţile şi dorinţele omului ar putea, literalmente, să se încarneze, să se întrupeze, pînă acolo încît să apară ca incluse în determinismul obiectiv al naturii: congruenţă a cauzalităţii naturale şi a cauzalităţii libere. André Breton făcuse din această idee centrul gîndirii suprarealiste: conceptul lui de *hazard obiectiv* indică punctul nodal în care două lanţuri cauzale, întîlnindu-se, dau naştere evenimentului.

LIMBAJUL ŞI RĂSTURNAREA SEMNIFICAŢIILOR

Noua sensibilitate şi noua conştiinţă, cărora le revine să conceapă şi să dirijeze această reconstrucţie, au nevoie de un nou *limbaj* pentru a putea să definească şi să comunice noile « valori » (limbaj în sensul cel mai larg al termenului, cuprinzînd cuvintele, imaginile, gesturile, intonaţiile). S-a mai spus că gradul pînă la care s-a dezvoltat un limbaj nou e poate susceptibil să indice în ce măsură o revoluţie a instaurat condiţii şi relaţii sociale *calitativ* diferite: ruptura cu acel continuum al dominaţiei trebuie să atragă după sine o ruptură cu vocabularul dominaţiei.

. . . Toate cerinţele sensibilităţii situate cît de cît deasupra nivelului fiziologic se dezvoltă ca nişte cerinţe istorice: obiectele pe care simţurile le întîlnesc şi şi le însuşesc sînt produsele unui stadiu specific al civilizaţiei, al unei civilizaţii specifice; şi la rîndul lor simţurile se conformează obiectelor lor. Această inter-relaţie istorică nu cruţă nici măcar senzaţiile pure: toţi membrii unei societăţi stabilite văd impunîndu-li-se un acelaşi mod de percepţie; iar societatea îi aşează, pe deasupra tuturor deosebirilor de perspectivă sau de situaţie, într-un acelaşi univers general de experienţă. Ca urmare, ruperea de continuum-ul agresiunii şi exploatării implică ruperea de forma de sensibilitate adaptată acestui univers. Revoltaţii vor astăzi să vadă, să audă, să simtă lucrurile în alt fel: pentru ei, eliberarea este legată de descompunerea percepţiei ordinare şi vulgare. În « călătorie » se petrece o asemenea descompunere a eului aşa cum e el modelat de societatea stabilită — descompunere artificială şi de scurtă durată. Această eliberare artificială şi « intimă » indică, într-un mod deformat, o calitate necesară a eliberării sociale: revoluţia va trebui să fie şi o revoluţie în percepţie, pentru a putea, în reconstruirea materială şi intelectuală a societăţii, să clădească noua ambianţă estetică.

O asemenea revoluţie în percepţie şi în universul sensibil este absolut necesară: conştiinţa acestei necesităţi constituie poate nucleul de adevăr pe care-l conţine căutarea psihedelică. Dar această căutare e viciată, odată ce, prin caracterul ei narcotic, eliberarea temporară pe care o aduce nu şterge numai raţiunea şi raţionalitatea sistemului stabilit, dar şi raţionalitatea cealaltă, căreia îi aparţine să schimbe sistemul stabilit, de vreme ce sensibilitatea e descătuşată nu numai de necesităţile ordinei existente, dar şi de necesităţile eliberării. În refuzul lui voit de a se angaja, individul îşi creează un paradis artificial în interiorul chiar al societăţii din care vrea să se retragă. El rămîne deci supus legii acestei societăţi, care pedepseşte toate activităţile ineficiente. Dimpotrivă, transformarea radicală a societăţii implică o unire între noua sensibilitate şi o raţionalitate nouă.

ARTĂ ŞI ANTI-ARTĂ

Apariţia artei contemporane (voi strînge laolaltă sub numele de artă atît artele plastice cît şi literatura sau muzica) nu este pur şi simplu înlocuirea tradiţională a unui stil prin altul. Pictura şi sculptura abstractă, non figurativă, literatura formalistă şi aceea a « fluxului conştiinţei », muzica dodecafonică, blues-ul, jazz-ul, nu sînt doar noi moduri de percepţie, care s-ar mărgini la o reorientare şi la o inten-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sificare a modurilor vechi; e vorba mai degrabă de o descompunere a structurii însăşi a percepţiei, în scopul de a face loc — loc pentru ce? Noul obiect al artei nu e încă « dat », dar obiectul ei tradiţional a devenit imposibil, factice. Iluzie, intuiţie, acord cu realitatea: dar realitatea nu e încă « dată », nu este aceea despre care tratează « realismul ». Ea trebuie descoperită, imaginată. Simţurile trebuie să înveţe să nu mai vadă lucrurile conform regulilor, conform ordinei în care au fost formate: funcţionalismul impur care ne organizează sensibilitatea trebuie făcut să zboare în ţăndări.

... Arta modifică experienţa reconstruind obiectele experienţei — sub forma cuvintelor, a sunetelor, a imaginilor. De ce? În mod evident, « limbajul » artei are drept misiune să comunice un adevăr, o obiectivitate inaccesibile limbajului şi experienţei obişnuite. Această necesitate e cea care explodează în situaţia artei contemporane.

Radicalitatea, « violenţa » care caracterizează această reconstrucţie în arta contemporană par să arate că ea nu se revoltă faţă de cutare sau cutare stil, ci împotriva stilului însuşi, împotriva conceperii artei ca formă artistică, împotriva « semnificaţiei » tradiţionale a artei.

Semnalul l-a dat marea revoltă artistică din timpul primului război mondial:

> « Opunem un nu marilor secole din trecut (...) Păşim, spre uimirea şi batjocura celor din jurul nostru, pe un drum lăturalnic, care abia de poate părea drum, şi declarăm: iată calea principală a evoluţiei omenirii ».[1]

Ceea ce se combate aici este acea « Illusionistische Kunst Europas »[2]; arta nu mai trebuie concepută ca iluzorie, pentru că raportul ei cu realitatea s-a schimbat: realitatea e de aici înainte deschisă, chiar subordonată, funcţiei complimentare a artei. Revoluţiile care au urmat războiului (deseori trădate sau învinse după aceea) se ridicau în contra unei realităţi care redusese arta la a nu fi decît o iluzie; şi întrucît arta fusese o iluzie (schöner Schein), arta cea nouă se proclama anti-artă.

... De atunci încoace, presiunea anti-artei s-a manifestat sub forme diverse şi bine cunoscute: distrugerea sintaxei, fragmentarea cuvintelor şi frazelor, folosirea explozivă a limbajului curent, compoziţia muzicală fără partitură, sonate cu obiecte neaşteptate. Totuşi, această totală de-formare este o Formă; anti-arta a rămas artă, şi este vîndută, cumpărată, contemplată, ca atare.

Revolta sălbatică a artei s-a redus la o criză trecătoare, rapid absorbită de galeriile de pictură, colecţiile particulare, sălile de concert, piaţa artistică; aceste opere decorează astăzi curţile şi vestibulurile întreprinderilor prospere. Orice prefacere în intenţiile artei este sortită să se nimicească singură; această autodistrugere e înscrisă în însăşi structura artei. Oricît de pozitivă, oricît de « realistă » ar fi o operă, forma pe care i-o dă artistul scapă realităţii pe care o reprezintă şi în care lucrează. Opera e ireală, tocmai întrucît este artă: un roman nu e o poveste jurnalistică, o natură moartă nu e viaţa — pînă la cutia de conserve reală utilizată de pop-art — pe care nu o vei găsi în comerţ. Însăşi Forma artei se opune oricărui efort de a desfiinţa segregarea ei ca « realitate secundă », şi de a traduce adevărul imaginaţiei productive în realitate — în « realitate primă ».

Forma artei: trebuie să reconsiderăm tradiţia de gîndire care a centrat analiza artei pe conceptul de « frumos » (cînd de fapt o mare parte a producţiei artis-

[1] Franz Marc „Der Blaue Reiter, 1914", în Manifeste manifeste 1905—1933, Dresden Verlag der Kunst, 1956, p.56.

[2] Raoul Haussmann, „Die Kunst und die Zeit", 1919, în ibid., p.186

tice în mod evident nu e « frumoasă »!). Frumosul este interpretat acolo ca o « valoare » etică şi cognitivă: *kalokagathon*. Frumosul e aparenţa sensibilă a Ideii; drumul Adevărului trece prin tărîmul Frumosului: ce vor să spună aceste metafore?

Am indicat posibilitatea istorică a dezvoltării unor condiţii în care estetica ar putea deveni o *gesellschaftliche Produktionskraft*, capabilă să ducă arta la realizarea şi la « scopul » ei. Aceste condiţii se şi află prefigurate în societăţile industriale înaintate, dar în mod pur negativ. Orice sensibilitate ar căuta arta să dezvolte, orice Formă ar voi ea să dea lucrurilor şi vieţii, orice viziune ar dori să comunice — toate modificările radicale ale experienţei sînt, din punct de vedere tehnic, la îndemîna acelor puteri a căror imaginaţie atroce organizează lumea după chipul şi asemănarea ei şi perpetuează, mereu mai vastă şi mai bine orînduită, o experienţă mutilată.

... Disociată de interesele exploatării, puterea productivă a imaginaţiei ar fi în stare, graţie realizărilor ştiinţei, să efectueze o reconstruire radicală a experienţei şi a universului experienţei. Această reconstrucţie ar deplasa topos-ul istoric al esteticii: ea s-ar exprima în transformarea aşa-numitei *Lebenswelt* — ajungînd la societate ca operă de artă. Această ţintă « utopică » depinde, ca toate fazele dezvoltării libertăţii, de o revoluţie care să parvină la nivelul posibil al libertăţii. Altminteri spus, această transformare nu poate fi concepută decît ca felul în care nişte oameni liberi (ori, mai curînd, nişte oameni care s-ar strădui să fie liberi) şi-ar modela existenţa şi ar construi o ambianţă în care lupta pentru viaţă şi-ar pierde caracterul hidos şi agresiv. Forma libertăţii nu e pur şi simplu libera determinare şi realizare de sine, ci mai degrabă determinarea şi realizarea unor scopuri făcute să pună în valoare existenţa, s-o apere şi s-o unifice. Iar această autonomie n-ar trebui numai să se exprime în modul de producţie şi în raporturile de producţie, dar şi în relaţiile individuale ale oamenilor, în vorbele şi în tăcerea lor, în gesturile, în privirile şi în sentimentele lor, în dragostea şi în ura lor. Frumosul ar fi atunci o însuşire esenţială a libertăţii lor.

OSMOZĂ ŞI RENIVELARE CULTURALĂ

Dar cei ce se revoltă astăzi împotriva culturii stabilite se leagă şi de noţiunea de frumos propusă de această cultură: de formele ei regulate şi armonioase, prea sublimate şi alienate. Aspiraţia lor către libertate apare ca negarea culturii tradiţionale: ca o desublimare sistematică. Fără îndoială, această mişcare este deosebit de puternică în grupurile sociale care fuseseră pînă atunci ţinute departe de cultura superioară, de magia ei afirmativă, sublimativă, justificativă: printre oamenii care trăiau în umbra acestei culturi, victime ale structurii acelei puteri care o întemeia. « Armoniei cereşti », care era înfăptuirea cea mai sublimă a acestei culturi, ei îi opun acum propria lor muzică, plină de toată sfidarea, de toată ura, de toată bucuria acestor victime revoltate, care-şi redefinesc umanitatea împotriva definiţiilor date de stăpîni. Muzica neagră care invadează cultura albă este înspăimîntătoarea împlinire a lui « *O Freunde, nicht diese Töne!* » — refuzul cuprinde acum pînă şi corul care cîntă Imnul Bucuriei, cîntecele sînt respinse chiar înăuntrul culturii care le cîntă. Doctorul Faustus al lui Thomas Mann o ştia prea bine: « Vreau să revoc Simfonia a Noua ». Prin ritmurile subversive, disonante, pline de plînsete şi de strigăte, născute în « continentul negru » şi în « Marele Sud », în mijlocul mizeriei şi al sărăciei, oprimaţii revocă Simfonia a Noua, dau artei o formă senzuală şi desublimată, de o înfricoşătoare imediatitate, prin care timpul — şi sufletul pe care-l materializează — sînt tîrîte şi electrizate. Muzica neagră este esenţialmente o muzică a asupriţilor, care manifestă în ce măsură cultura

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

superioară, sublimele ei sublimări şi frumuseţea ei, se întemeiau pe o structură de clase. Înrudirea muzicii negre (şi a dezvoltării ei de avangardă) cu revolta politică împotriva «societăţii de abundenţă» dovedeşte desublimarea crescîndă a culturii.

E vorba tot de o negaţie elementară, de o pură antiteză: de o atitudine de refuz imediat. Această desublimare se desface pur şi simplu de cultura tradiţională, de arta iluzorie, fără a le dezarma: ele îşi păstrează adevărul şi validitatea, şi coexistă cu forţele de rebeliune în interiorul societăţii existente. Revolta muzicală, literară, picturală e astfel absorbită şi condiţionată de către piaţă — făcută inofensivă. Pentru a se realiza, ea ar trebui să renunţe a se mai înfăţişa în acest fel direct, brutal şi imediat, care evocă lumea cotidiană a politicii şi a afacerilor, ca şi ciclul prea familiar: frustrarea şi eliberarea trecătoare de frustrare. Ruperea de acest univers cotidian nu era oare tocmai scopul sistematic al artei radicale? Pierzîndu-şi efectul de distanţare care a fost folosit şi de unele opere mari ale artei iluzorii, arta contemporană îşi pierde şi radicalitatea. De pildă, *Living Theatre* ajunge la un eşec, în măsura în care ne identificăm imediat cu actorii şi recunoaştem în ei simpatiile şi antipatiile noastre obişnuite. Teatrul, departe de a transcende impresia de obişnuinţă şi de «déja vu», o întăreşte. Ca şi happening-urile, din ce în ce mai organizate, ca şi în pop-art, din ce în ce mai integrat pieţii, această ambianţă reconstituie o «comunitate» înşelătoare în interiorul societăţii.

Depăşirea acestei familiarităţi imediate, «mediaţiile» care ar face din diversele forme ale revoltei artistice o forţă de eliberare pe scară socială — adică o forţă subversivă — rămîn încă de atins. Ethos-ul estetic al socialismului s-ar exprima în aceste meditaţii: un anumit fel de a trăi munca şi plăcerea, un anumit stil de gîndire şi de comportare, o tehnologie nouă, o ambianţă naturală transformată. Atunci arta îşi va fi pierdut imperiul ei privilegiat şi alienat asupra imaginaţiei, asupra frumosului şi a visului. Poate că e vorba aci de viitor, dar acest viitor intervine în prezent. În negativitatea ei arta desublimatoare, arta anticontemporană «anticipă» asupra momentului în care puterea productivă a societăţii se va confunda cu puterea creatoare a artei, în construirea lumii artistice cu reconstruirea lumii reale — unire a unei arte şi a unei tehnologii eliberatoare. Această anticipare face din desublimarea artistică a culturii, oricît de dezordonată, de grosolană şi de caraghioasă ar fi, un element esenţial al forţelor politice radicale.

În româneşte de LILIANA ŢOPA

LUCIEN GOLDMANN

Reflexii despre gîndirea lui Herbert Marcuse

... Elev al lui Martin Heidegger, Marcuse descoperă la început originea hegeliană a gîndirii magistrului său pe care o expune într-o lucrare devenită destul de repede renumită în lumea filosofilor: *Hegel Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*, — pentru a se orienta ulterior spre un marxism în acelaşi timp hegelian şi heideggerian, concretizat într-o serie de cronici filosofice în revista teoretică a social-democraţiei germane — *Die Gesellschaft*. Această atitudine l-a apropiat sub unele aspecte, pe plan filosofic, de atitudinea pe care o promovaseră puţin înainte Georg Lukacs şi Karl Korsch (totuşi politic mai angajaţi şi mai radicali decît Marcuse) ...

(...) A doua fază importantă în evoluţia gîndirii lui Marcuse se situează între 1933 şi 1941; perioadă cînd se integrează în grupul cunoscut sub numele de «Şcoala de la Frankfurt», căreia, de fapt, îi mai aparţine, şi astăzi şi din care făceau parte atunci, — în afara de cei trei principali membri ce continuă s-o reprezinte, — Horkheimer, Adorno[1] şi Marcuse, — şi Walter Benjamin (mort în timpul războiului, Erich Fromm şi Leo Löwenthal — care ulterior s-au despărţit de grup. Principala activitate a acestui grup a fost publicarea în Franţa a revistei «Zeitschrift für Sozialforschung» şi a unui volum despre autoritate şi familie, iar în Statele Unite a unei lucrări teoretice semnate împreună de Horkheimer şi Adorno: «*Dialektik der Aufklärung*» (Dialectica iluminismului) lucrare centrată pe dialectica filosofiei raţionaliste clasice — avînd pe de o parte trăsăturile pozitive şi progresive, iar pe de altă parte negative, reifiante, menite să favorizeze opresiunea şi dominarea.

Într-un mod fără îndoială deosebit, şi în orice caz mai clar şi mai accesibil, articolele lui Marcuse din această perioadă — din care unele au fost recent strînse într-un volum — gravitează în jurul aceleiaşi probleme.

... Societatea occidentală contemporană (capitalismul de organizare, societatea de consum) era esenţial deosebită de societatea liberală de la începutul secolului, precum şi de societatea totalitară a fascismului german. Aşa că menţinerea unei poziţii critice radicale ... cerea imperios o analiză profundă a acestei societăţi.

Acest ţel l-a îndeplinit Marcuse în două lucrări deosebit de importante şi complimentare, ce au exercitat o influenţă adîncă asupra gîndirii filosofice şi sociale contemporane: *Eros and Civilisation* şi *One Dimensional Man*.

... «Eros şi civilizaţie» se situează pe planul raporturilor dintre societate şi aspiraţiile profunde ale individului. Întîlnind — împreună cu toţi gînditorii din Şcoala de la Frankfurt, — opera lui Freud, Marcuse descoperă în ea înfruntarea dintre aspiraţiile instinctive ale individului — *libido* şi instinctul morţii — şi organizarea socială care, pentru a exista şi a se dezvolta, presupune represiunea acestor aspiraţii,

* LUCIEN GOLDMANN: Marxisme et Sciences Humaines — colecţia „Idées" — N. F. R.-1970 pag. 259 şi urm.

[1] Theodor Adorno a încetat din viaţă în 1969, iar Lucien Goldmann s-a stins prematur chiar în zilele cînd traduceam aceste pagini (n. t.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

frustrarea și sublimarea, în numele principiului realității. Dar, la Freud, aceste concepte aveau un caracter aș spune esențial și în orice caz anistoric. Sociolog și filosof al culturii, Marcuse îi adaugă acesteia o dimensiune istorică, fără totuși — în opoziție bunăoară cu Fromm — a modera contradicția radicală între dorințele fundamentale și represiunea socială.

Începe prin a stabili forma concretă ce o ia în societatea modernă principiul realității — acel al productivității — și prin a deosebi represiunea *indispensabilă* într-un anumit moment al istoriei pentru a menține existența vieții sociale celei mai raționale cu putință de represiunea *efectivă*, izvorîtă din nevoia de a menține structura represivă a societății realmente existentă. Astfel obține conceptul de « represiune adițională », făurit din deosebirea între prima și a doua, pentru a arăta că evoluția socială contemporană, deși reduce la minimum represiunea *necesară* datorită dezvoltării forțelor productive și a productivității, face să crească în mod evident represiunea reală pentru a da forțelor productive și raporturilor sociale structura represivă a capitalismului de organizare și a societății de consum. Această dublă tendință duce astfel la o creștere remarcabilă a « represiunii adiționale », nu numai în raport cu « posibilitățile de descătușare » ce-l interesează pe Marcuse în primul rînd, dar chiar în raport cu societățile trecute.

Omul unidimensional se situează pe plan istoric și cultural, dezvăluind primejdia pe care evoluția contemporană a capitalismului și a societății de consum o reprezintă pentru cultură și dezvoltarea personalității. De la Pascal, trecînd prin Kant, Hegel și Marx — filosofia dialectică definise omul prin dubla dimensiune a adaptării la realitate și a depășirii acesteia, a realului și posibilului (filosofia idealistă predialectică îl definea dealtminteri pe om prin rațiunea ce în același timp stăpînea și depășea realitatea). Exigența depășirii era astfel esențială pentru toată istoria culturii occidentale. Dar, iată — și Marcuse o arată într-o serie de analize remarcabile, — că pentru prima oară în istorie se dezvoltă o organizare socială planificată care prin ridicarea nivelului de trai, dar mai ales prin « manevrarea » conștiințelor, tinde să întărească în mod considerabil dimensiunea de adaptare și să reducă foarte mult, pînă la suprimare, exigențele de depășire și forțele ce caută să le înfăptuiască.

E de la sine înțeles că în măsura în care orice cultură și întreaga dezvoltare a personalității sînt legate de dimensiunea depășirii, posibilul fiind încrustat în ea, această evoluție constituie o amenințare considerabilă pentru viitorul creației culturale și pentru libertatea individuală autentică, pe care tinde să le suprime spre a le înlocui prin monstrul care rezultă din planificarea socială: omul bine remunerat, trăind confortabil și necunoscînd decît două feluri de comportări: executarea hotărîrilor luate de alții și consumul: omul unidimensional.

. . . După ce am situat opera lui Marcuse raportînd-o la gîndirea filosofică și critică, vom încerca să-i stabilim poziția și față de principalele teorii pozitiviste și conservatoare ale sociologiei universitare, fiind obligați și aici să constatăm — ca în cazul relațiilor cu gîndirea lui Heidegger — existența, în același timp, a unei opoziții radicale și a unei oarecare concordanțe.

Fără îndoială teoria « sfîrșitului ideologiilor » (Raymond Aron, Daniel Bell) e conservatoare și apologetică, și chiar teoria « dispariției radar-ului interior » (Riesman) poate în ultimă instanță să fie interpretată în același sens, în ciuda incontestabilei superiorități a conștiinței filosofice și critice a acestuia din urmă.

Firește, contrar acestor teoreticieni, Marcuse a stăruit totdeauna asupra caracterului amenințător — pentru cultură, pentru libertatea și dezvoltarea indivizilor — a evoluției spre omul unidimensional; firește, a ținut să sublinieze totdeauna existența forțelor instinctive reprimate, și a unei rațiuni transcendentale, ce refuză și condamnă societatea de consum în numele demnității omenești și a nevoii fundamentale de libertate și fericire; firește a observat și a proclamat pericolul și amenințarea, acolo unde unii ca Daniel Bell și Raymond Aron au văzut o speranță salutară și dezirabilă; dar acestea spuse, rămîn valabile asemenea teorii avînd un element fundamental comun: afirmarea — ceea ce s-a dovedit eronat — existenței unei *stabilizări*, relativă fără îndoială, dar serioasă și profundă, a relațiilor sociale în societățile industriale occidentale și absența unor forțe temeinice contestatare și de opoziție în aceste societăți.

Dar evenimentele din mai-iunie în Franța, în cîteva săptămîni, au pus în mod radical în discuție recunoașterea acestei analize, dovedind că trecerea de la societatea capitalistă monopolistă din anii 1910—1950 la societatea capitalistă de organizare de după război constituie un proces mult mai vast și mai complex. Așa cum nu apare în analizele pe care le-am menționat.

. . . Să ne mulțumim să constatăm că Marcuse, — la fel cu toți ceilalți sociologi, va fi privit la început cu oarecare surpriză revoltele negrilor în SUA și mai ales mișcările studențești pe care nici nu le prevăzuse, nici nu le inspirase, dar care impulsionate în primul rînd de revendicări culturale și morale, și numai subsidiar, în unele țări, de revendicări economice — găsiseră în lucrările lui Marcuse, și de fapt numai în *lucrările sale* formularea teoretică a problemelor și aspirațiilor ce frămîntau tineretul.[1]

În această situație a luat mai întîi atitudine într-un articol din 1965 intitulat: « Represiva toleranță », în concluzia căruia declara că nici un educator și nici un intelectual nu putea în mod întemeiat să condamne pe acei care își asumau riscurile revoltei violente împotriva opresiunii instituționalizate.

Ulterior, față de mișcările din mai-iunie în Franța, la o conferință a colocviului din Korçula, Marcuse și-a modificat atitudinea într-un sens optimist, pomenind chiar de un eseu ce-l redacta atunci și care se intitula: « Dincolo de omul unidimensional »[2]; dar el a subliniat din nou că prima obligație a oricărui gînditor critic trebuia să fie chemarea la exigența transformării *radicale* și a stăruit asupra primejdiei de a se mulțumi cu modificări parțiale.

. . . Să mi se îngăduie să termin acest articol amintind de o discuție ce a avut loc în mai 1968 la un colocviu organizat de UNESCO pentru a sărbători o sută de ani de la tipărirea *Capitalului*; într-una din acele expuneri remarcabile cu care ne-a obișnuit, — Marcuse și-a expus teoriile; patru participanți la colocviu i-au reproșat imediat pesimismul și critica sa radicală.

. . . Atunci am cerut cuvîntul pentru a observa — și aceasta va fi concluzia articolului — că, aducînd critici gîndirii lui Marcuse, toți acești intelectuali dovedeau în ce măsură ea era întemeiată, deoarece arătau astfel cît de mult se adaptaseră cu toții și se integraseră la cutare sau cutare sector al societății moderne opresive și reificate, în timp ce chiar atunci, la Paris și în alte mari orașe europene, și din lume, mii de studenți îl aclamau pe Marcuse, se revendicau din lucrările lui și dovedeau astfel, tocmai prin acțiunile lor, că adesea critica sa era justificată, că dacă dăduse o formulare teoretică aspirațiilor ce-i frămîntau, totuși pesimismul său nu era esențial și fundamental.

În românește de ALEXANDRU BACIU

[1] E evident că cei mai mulți din studenții care se pretindeau influențați de Marcuse nu cunoșteau nimic din gîndirea și scrierile sale. Ei aveau totuși motiv s-o facă. Viața socială are logica ei proprie și posedă mai ales mijloace de difuzare a gîndirii, altele decît lectura directă: mass-media (n. a.)

[2] Între timp eseul a apărut și publicăm și noi un fragment substanțial chiar în acest număr (n. r.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GALVANO DELLA VOLPE

Moralism și utopism

Pentru că ne aflăm în materie de ideologie și utopie trimitem cititorii și la Herbert Marcuse, a cărui ultimă carte *Onedimensional Man* (Boston, 1964; Torino,1967) poartă subtitlul candid și ambarasant de « Studies in the *Ideology* of advanced industrial society ». Desigur această carte (poate cea mai bună a lui M.) dezvăluie o sensibilitate mult mai largă și mai atentă la *faptele* actualei civilizații burgheze americane și americanizate decît cartea lui Horkheimer-Adorno, interesată și preocupată aproape exclusiv de fenomenul de *mass-media*. O constatăm de la primele rînduri de deschidere: « Amenințarea unei catastrofe atomice, care ar putea nimici rasa umană, nu folosește în același timp la apărarea însăși a forțelor care perpetuează un asemenea pericol? . . . Societatea industrială avansată devine mai bogată, mai mare și mai bună pe măsură ce perpetuează pericolul. Structura apărării face viața mai ușoară pentru un număr crescînd de persoane și extinde dominația omului asupra naturii; în aceste împrejurări mijloacele noastre de comunicare de massă întîlnesc puține dificultăți în a vinde interese particulare cum ar fi acelea ale tuturor oamenilor rezonabili . . . Și . . . această societate e, în ansamblu, irațională. Productivitatea ei tinde să distrugă libera dezvoltare a unor facultăți și trebuințe umane, pacea ei e menținută de o constantă amenințare de război, creșterea ei se întemeiază pe reprimarea posibilităților mai adevărate pentru a face pașnică lupta pentru existență ». Și așa mai departe, urmărind principalele aspecte ale societății industriale avansate: de la « noile forme de control » (« O confortabilă, lustruită, rațională, democratică non-libertate predomină în civilizația industrială avansată, semn de progres tehnic . . . Aici — în societatea opulentă— controlul social cere să se dezvolte nevoia obsesivă de a produce și a consuma irosirea; nevoia de a munci pînă la imbecilizare cînd aceasta nu mai e o necesitate reală; nevoia de modalități de relaxare care ușurează și prelungesc această imbecilizare; nevoia de a menține libertăți amăgitoare ca libera concurență la prețuri administrate; o presă liberă care se autocenzurează; libera alegere între mărci și nimicuri diferite ») pînă la « închiderea universului politic » care decurge (« Noua lume tehnologică duce la slăbirea poziției *negative* a clasei muncitoare . . . Odată cu progresul tehnic ca instrument, non-libertatea — înțeleasă ca supunere a omului față de aparatul său productiv — este perpetuată și intensificată sub forma multor mici libertăți și comodități »), la « închiderea universului de comunicare » sau a « deprinderilor de gîndire» sociale (« Acest fel de bunăstare . . . pătrunde « mijloacele » care mediază raportul dintre patroni și dependenții lor. Agenții săi publicitari sînt cei care dau formă universului de comunicare în care se exprimă *comportamentul unidimensional* ») și, în sfîrșit, la « triumful gîndirii pozitive» adică neo-pozitiviste, scientiste, matematizante și formaliste, așadar anti-dialectice (sau contra gîndirii « negative ») și deci anti-istorice; în concluzie filosofia prin excelență a lumii tehnologizate și garanția ei ideală, ba chiar *ideologică*: «Dar această radicală acceptare a empiricului violează empiricul — realitatea, istoria — pentru că în ea vorbește individul mutilat, « abstract », care experimentează (și exprimă) numai ceeace îi este *dat* (în sens literal

care atinge numai faptele și nu factorii, a cărui comportare e *unilaterală* și manipulată» (de cel care deține puterea în societatea industrială avansată). Așadar, repetăm, *faptele* care constitue societatea burgheză actuală există, iar analiza documentară e aproape exhaustivă (a trebuit să trecem aici în zbor peste anumite lucruri): și totuși diagnoza și aprecierea « terapeutică » sînt confuze și concluziile vagi, utopice . . . În timp ce Marcuse afirmă azi în mod utopic fără ezitare că « dacă se va transforma vreodată procesul de producție materială, automatizarea *ar revoluționa* întreaga societate » și că « automatizarea integrală în domeniul necesității ar face din timpul liber dimensiunea în care în primul rînd s-ar forma existența particulară și socială a omului », Marx prevedea exact acum aproape o sută de ani că, prăbușit într-un nou proces contradictoriu extrem, capitalismul avea să patroneze în scopurile profitului — *question de vie et de mort* — și automatizarea prin intermediul producției a oricărei superfluități sau creații de noi trebuințe; fiind totuși în același timp *malgré lui* instrument de creație — într-un viitor economic-*social* revoluționar — de timp liber pentru toți.

Dar e adevărat că Marcuse rămîne *nedecis în metodă* în această carte și astfel, în cazul de față, neglijînd (cu toate trimiterile la Marx) punctul de vedere de clasă, adică materialist-istoric, al problemei productivității capitaliste, dă, fără să vrea, cu acest început sociologic fideist și utopic asupra automatizării, contribuția sa la « ideologia societății industriale avansate » (super-burgheze) și deci la consolidarea acesteia și a universului ei politic « închis ». E drept că un astfel de început se dezvoltă apoi într-o teorie a « unei noi definiții a valorilor (mai mult: a « cauzelor finale») în *termeni tehnici*, ca elemente ale procesului tehnologic: « succesul istoric al științei și tehnologiei a făcut posibilă *traducerea valorilor în sarcini tehnice* — materializarea valorilor ». De exemplu: « e posibil să se calculeze un minimum de muncă necesar pentru a satisface — într-o măsură și ea de calculat — nevoile vitale ale tuturor membrilor unei societăți, cu *condiția* ca resursele disponibile să fie folosite în acest scop fără să fie legate de alte interese și fără să împiedice acumularea capitalului necesar pentru dezvoltarea societății . . . Natural, « obstacolele care se interpun în calea materializării » (valorilor) sînt « obstacole politice clar definibile » . . . Transformarea valorilor în trebuință, a cauzelor finale în posibilități tehnice, e într-adevăr un nou stadiu în cucerirea forțelor opresive, neîmblînzite în societate ca și în natură. Noua definiție a tehnologiei și dominația tehnică a cauzelor finale ar consta de fapt în construirea, dezvoltarea și utilizarea de resurse (materiale și intelectuale) *eliberate* de toate interesele *particulare* care împiedică satisfacerea trebuințelor umane și evoluția facultăților umane. În alți termeni, aceasta ar fi acțiunea rațională a omului ca om, a geniului uman. Poate veni astfel de la tehnologie corectarea istorică a acelei identificări premature a Rațiunii și Libertății potrivit căreia omul poate deveni și rămîne liber prin progresul productivității care se autoperpetuează pe baza opresiunii ». Și astfel «raționalitatea tehnologică, dezbrăcată de caracteristicile ei exploatatoare, e singurul criteriu-călăuză valabil pentru a planifica și dezvolta resursele puse la dispoziția tuturor ». Deși mai trebuie să se admită că « niciodată corectarea nu va putea fi rezultatul progresului tehnic în sine » și că « ea comportă o răsturnare politică ». Și în numele cui? Al « științei » (tehnologice) în serviciul « geniului uman », al « Umanității » cu majusculă, cum *mutatis mutandis* prezicea naivul « Marcuse din secolul XIX », Auguste Comte, profet și pontifice laic? O amenițare politică vagă pentru cine deține puterea în societatea industrială avansată . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Încheind, se poate din păcate argumenta că Marcuse, atît cu acea utopică «politică a științei» (de amînat se pare într-un viitor îndepărtat) cît și cu acest prezent generic «mare refuz», dă, fără să vrea totuși, sprijinul său *ideologic* acelei «capacități de a înfrîna schimbarea socială» care «e poate succesul cel mai caracteristic al societății industriale avansate» (super-burgheze).

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

ROBERT W. MARKS

Marcuse sau parabola electricianului

Pentru a-l înțelege pe Marcuse ne-am putea folosi de următoarea analogie: survine un scurt-circuit. Electricianul descoperă imediat că de vină e o siguranță arsă. Redactează apoi un raport amănunțit plin de detalii erudite despre istoria electricității, completat cu un rechizitoriu la adresa tuturor teoreticienilor — de la Aristotel la Mesmer — care au tras concluzii greșite sau incomplete asupra naturii electricității. Electricianul nostru își motivează raportul prin aceea că nu putem pătrunde adevărata natură a unui lucru pînă cînd nu-l plasăm corect în contextul lui istoric. Mai departe, într-o digresiune asupra metodei, el explică cum conceptul de siguranță are sens doar cînd este discutat în termenii propriei sale negațiii — cu alte cuvinte «non-siguranța» sau — absența siguranței. Îi răspundem că ceea ce spunem este foarte logic, dar că știm ce înseemnă o «non-siguranță», îi amintim că, de altfel, tocmai din pricina «non-siguranței» ne aflăm cufundați în «non-lumină». Problema e: ce facem cu «non-siguranța»?

Electricianul e deprimat. Întîmplarea face să nu aibă cu ce înlocui «non-siguranța». Și îți atrage atenția că, chiar dac-ar fi avut o rezervă, mai devreme sau mai tîrziu ea ar fi suferit aceiași soartă ca și siguranța inițială; că în virtutea unei «negații naturale» — un mod politicos de a spune că rețeaua a fost suprasolicitată) — noua siguranță ar fi fost la rîndul ei negată, iar principiul realitățil, cel care contrazice principiul plăcerii — ar fi cufundat din nou totul în beznă.

Nostimă sau nu, analogia aceasta rezumă poziția lui Marcuse atît în sens pozitiv cît și negativ...

Concluziile lui Marcuse nu decurg în mod necesar din argumentație. Argumentațiile sînt interminabile, deseori periferice și, — în cazul cel mai fericit — ele reprezintă o incursiune erudită prin idealismul german, speculeția freudiană și evoluția filozofiei marxiste. Multe din propozițiile sale se descifrează abia după un studiu îndelungat, și sensul lor, cînd e însfîrșit dezvăluit, se vădește fie discutabil fie banal.

●

Marcuse are un farmec personal deosebit. Atît la cursuri, la San Diego, cît și în afara lor, exprimarea lui orală e plăcută, directă, clară și spirituală. În mod paradoxal, ca scriitor este aproape ininteligibil. Nu face nici o concesie capacității de concentrare a cititorilor și nici dificultăților unui stil cu rădăcini adînci în vocabularul idealismului german (cuvintele obișnuite căpătînd sensuri esoterice, iar latinismele lungi, care-ar putea fi înlocuite fără nici o pagubă cu cuvinte uzuale, sensuri obișnuite).

În lumea universitară Marcuse este discutat mai ales pentru a fi combătut, și, din același motiv, se cumpără și cărțile sale. Este deseori considerat un profesor care se joacă cu argumentele, preocupat mai mult de polemică decît de logică — așa cum e înțeleasă ea de publicul larg. Logica lui Marcuse este de tradiție hegeliană; ca și Gallia lui Cezar, raționamentele lui se alcătuiesc din împărțiri ternare, putînd părea cel puțin celor care nu sînt familiarizați cu această tradiție — ca lipsite de legătură, înaintînd prin salturi transcendentale și cu totul arbitrare.

De altfel, Marcuse definește altfel filozofia decît mulți dintre criticii săi universitari. Pentru mulți dintre filozofii moderni, filozofia este o activitate avînd drept scop să ordoneze într-o sferă de referință cît mai largă datele experienței. Astfel concepută, filozofia se ocupă mai mult de înțelegere decît de acțiune socială, — deși acțiunea socială poate fi una din consecințele înțelegerii. Marcuse consideră acest mod de abordare a problemei unidimensional, static, indiferent față de faptul că analiza se sprijină întotdeauna pe părtinirea observatorului, pe valorile lui condiționate social; filozofia, zice el, nu e niciodată neutră.

Acestei forme de filozofie, Marcuse vine să-i aplice (cu ce rezultat, rămîne de văzut) înțepătura de viespe a gîndirii lui Hegel. Tot așa-zisul empirism este de fapt de natură ideologică — afirmă el. De aici, paradoxul ironic că «ceea ce este nu poate fi adevărat».

În românește de IRINA CORNEA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ACTUALITĂȚI FRANCEZE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGEN IONESCU
LA
ACADEMIA FRANCEZĂ

reportaj de

ECATERINA CLEYNEN-SERGHIEV

Academia franceză a fost întemeiată în 1635 de către Ludovic al XIII-lea la îndemnul lui Richelieu. Ea număra la început doisprezece membri, astăzi are patruzeci. Primii academicieni au fost numiți de Rege, apoi au ales singuri pe înlocuitorii celor dispăruți.

Academia franceză prezintă un dublu aspect. Ea este în primul rînd — sau ar trebui să fie — o adunare a celor mai buni scriitori francezi ai epocii și a cîtorva personalități străine de litere dar avînd o mare notorietate. În al doilea rînd, ea este — mai ales era atunci cînd s-a născut în secolul al XVII-lea — un cerc, o societate de persoane avînd preocupări comune, maniere asemănătoare și întrunindu-se cu plăcere în fiecare săptămînă. Nu este deloc ușor de a împăca aceste două aspecte: Cutare ar avea toate titlurile literare necesare pentru a fi primit sub Cupolă, dar lipsa lui de bunăcuviință și aroganța sau grosolănia lui riscă să facă notă discordantă. Astfel absența lui Gide de la Academie se explică prin dezinvoltura lui: scriitorul afirma că ar accepta să fie uns nemuritor numai din plăcerea de a reedita *Corydon* însoțindu-și numele de formula « membru al Academiei ». Un altul se bucură de o autoritate care i-ar face ușoară primirea, dar alegerea ar fi, pentru motive demne de a fi luate în seamă, neplăcută unui confrate respectat și iubit. Ce hotărîre se va lua? A uita obiectul național al instituției academice ar fi o mare greșeală. Pe de altă parte, a neglija total aspectul « cerc » ar putea altera una din trăsăturile originalității sale. . . Fiecare hotărăște nu numai potrivit gusturilor ci și potrivit conștiinței sale. Să amintim în treacăt că aspectul de « cerc » al Academiei împiedică și va mai împiedica fără îndoială încă multă vreme, admiterea femeilor, un cerc fiind, contrar salonului literar, o reuniune de persoane de același sex.

◀ Primind spada de academician de la René Clair.

Fotografiile de la paginile 433 și 435 ne-au fost puse binevoitor la dispoziție de redacția ziarului « Le Figaro ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Putem crede că Eugen Ionescu, noul academician, răspunde perfect celor două exigențe căci, performanță rară, a fost ales la primul tur de scrutin. Recepția solemnă a avut loc la 25 februarie 1971. Autorul *Scaunelor* ocupă fotoliul No. 6, care a fost ilustrat,printre alții, de Jean Paulhan, Pierre Benoît, Ernest Lavisse, celebrul istoric, și de Chamfort, ferocele moralist al secolului al XVIII-lea.

Formalitățile

Fiecare francez știe că pentru cel mai mic post într-o instituție publică trebuie alcătuit un dosar voluminos conținînd actele cele mai variate și mai neașteptate: act de naștere, fișă de stare civilă, cópii conforme de pe diplome, certificate medicale atestînd că postulantul este sănătos la corp și minte, extract din cazierul judiciar, copie de pe livretul militar, atestări de la locurile de muncă anterioare, felurite recomandații... Oare candidatului la Academie i se cere același lucru? Secretarul care mă primește este categoric.

— Nici un dosar, nici un act! Este suficient să faceți act de candidatură pe lîngă dl. Secretar perpetuu. Și mai mult, din 1960, actul de candidatură nu mai este obligatoriu, un academician poate propune colegilor săi pe un candidat ales de el.

Totul este de o simplitate admirabilă! Cunosc totuși un detaliu care merită să fie clarificat.

— Mi s-a spus că există un anumit protocol care trebuie respectat...

— Vreți să vorbiți despre vizite?

— Exact.

— Nu sînt obligatorii. Este vorba numai de o tradiție.

Dacă sînteți candidat la Academie, e mai bine să vă conformați tradiției. Afară de cazul că este mareșal al Franței, cardinal sau geniu incontestat (și încă!...) vai de acela care nu respectă această formalitate! Nu trebuie să uităm, cum am mai spus, că Academia este un fel de cerc extrem de restrîns, ai cărei membri se reunesc în fiecare săptămînă în același local și sînt asociați acelorași lucrări. Relațiile personale ocupă astfel un loc important în complexul academic. Se pot cîștiga voturi grație vizitelor... așa cum se pot și pierde.

Este o probă pitorească. Ea permite ca fiecare academician să fie văzut el acasă, în cabinetul lui de lucru. Primirea este întotdeauna de o perfectă curtoazie și chiar, cel mai adesea, fermecătoare. «Noi luăm promisiunile noastre drept politețe, spunea Alfred Capus[1] iar candidații iau politețea noastră drept promisiuni!». Și Louis Barthou exclama: «Candidații sînt uimitori! Le promiți votul tău... și mai vor să li-l și dai!» Un poet, Charles de Pomairols, se prezentase odată. Era destul de bolnav. Soția lui le declara tuturor academicienilor: » «Dacă soțul meu nu va fi ales, va muri...». Nu fu ales. Dar se mai prezentă la încă o alegere. «Nu-i pot da cuvîntul meu, spuse un academician, căci nu și l-a ținut pe al lui!»

Alegerea

Cînd sosește ziua scrutinului, academicienii, înainte de a vota,depun jurămînt. Ei trebuie să jure că nu și-au «angajat» voturile, cu alte cuvinte că nu le-au vîndut contra cine știe căror avantaje substanțiale. Această formalitate odată îndeplinită, fiecare academician înscrie pe o bucățică de hîrtie numele aceluia dintre

[1] Alfred Capus (1858—1922), autor dramatic și romancier francez. Comediile lui traduc spiritul și moravurile «fin de siècle» cu o bună dispoziție constantă.

candidați asupra căruia s-a oprit alegerea lui. Un ușier strînge buletinele într-o urnă. Cancelarul despoaie urna, numără buletinele și directorul le dă citire. E o tăcere că s-ar putea auzi o muscă zburînd.

Pentru a fi ales, este necesară majoritatea absolută a academicienilor prezenți. Dacă nu este întrunită majoritatea absolută, se votează din nou. De două ori. De trei ori. De patru ori. După al patrulea tur de scrutin, dacă pozițiile candidaților nu s-au schimbat, alegerea este declarată «albă» și amînată cu cîteva luni.

Este foarte rar ca cineva să fie primit de la prima lui candidatură, afară de cazul că este mareșal al Franței sau cardinal.Victor Hugo s-a prezentat de patru ori. Paul Claudel a fost respins la prima candidatură (era pe atunci ambasador în Belgia) ceea ce l-a făcut pe celebrul om de stat belgian Paul Hymans să spună: «Știam că o gloată este stupidă, dar nu știam că patruzeci de academicieni formează o gloată...»

Este adevărat că cele mai frumoase combinații eșuează adesea din neatenție sau indisciplină. Cardinalul Baudrillart, care se gîndea la altceva în timpul votului, a făcut să fie admis, cu o majoritate de un vot, un candidat pe care academicienii își propuneau să-l respingă foarte politicos. René Doumic[1], pe atunci secretar perpetuu, nu-l iertă multă vreme pe Baudrillart, fostul lui coleg de la Ecole Normale Superieure. Intrînd în ședință, i-l arăta pe ales și-i murmura la ureche: «Sfinția Ta, privește-ți păcatul de moarte!».

Recepția

Iată venită și ziua recepției primului academician de origine română care intră în faimoasa «Companie» Eugen Ionescu.

Ales în 1970, Ionescu nu a fost primit decît peste un an. De ce un timp atît de lung între cele două evenimente? l-am întrebat pe secretarul unui academician celebru.

— Stimată doamnă, ritmul academic este majestuos! În acest răstimp, Dl. Ionescu și-a compus discursul pe care trebuie să-l pronunțe cu ocazia primirii solemne și în care va face elogiul predecesorului lui, romancierul și criticul Jean Paulhan. Noul academician a fost prezentat oficial președintelui Pompidou, de către Dl. Jean Mistler, directorul în exercițiu, șeful statului fiind de la regele Ludovic al XIII-lea încoace «protector al Academiei franceze» și consimțămîntul lui trebuie la orice alegere să fie obținut. Gîndiți-vă că sînt o mulțime de probleme de rezolvat, cum ar fi aceea a săbiei de exemplu...

— A săbiei?...

Interlocutorul meu mă liniștește. Nu este vorba ca autorul piesei *L'Impromptu de l'Alma* să-i spintece pe criticii teatrului lui, ci să se conformeze unei tradiții. Fiecare academician poartă o sabie al cărei mîner îi ilustrează opera. Cu cîteva zile înainte de a îmbrăca «haina verde», mai precis la 22 februarie, în marele foaier al Comediei franceze, cineastul René Clair i-a înmînat lui Eugen Ionescu o sabie. Pe garda săbiei figurează un corn de rinocer în fildeș, coroana lui Bérenger I, un ou tot din fildeș, ca aluzie la *Viitorul e în ouă*, grădina cu soția și fiica și scara din *Setea și foamea* și fata cu trei nasuri din *Jacques*.

La 25 februarie, «le tout Paris», adică patru sute de persoane dintre notabilități, sala de ședințe fiind relativ mică, s-a întrunit la tradiționalul Institut de France. Clădirea, discretă și armonioasă, dominată de celebra cupolă, privește spre Luvru,

[1] René Doumic (1860—1937), profesor, apoi critic la *Revue des Deux Mondes*, al cărei director a devenit după un timp.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care se află de partea cealaltă a Senei. La ora 14.45 soseşte Ionescu. O sosire de mare vedetă! O adevărată armadă de fotografi şi alţi operatori de cinema şi televiziune îl asediază literalmente cînd coboară din limuzina verde de fabricaţie americană în care se află de asemenea soţia şi fiica noului nemuritor.

Ionescu este îmbracat cu splendida haină brodată cu verde şi poartă pe cap bicornul. Această haină are povestea ei. Cînd Bonaparte se întoarse de la Marengo, în 1800, parizienii îi făcură o primire triumfală. Alături de celelate corpuri ale statului, membrii Institutului veniseră şi ei să-l salute pe învingător. Delirul mulţimii fu însă atît de mare încît o învălmăşeală nemiloasă îi aruncă pe academicieni la pămînt. Ei cerură atunci o uniformă care să-i deosebească în ochii publicului şi să-i ocrotească de îmbulzeală. O comisie fu instituită pentru a alege forma costumului. Astfel îşi făcu apariţia faimosul «habit vert», în realitate negru, ornamentat cu verde şi auriu. « Batalionul Speranţei » aşa li se spunea cu amabilitate academicienilor. Talleyrand,care nu era romantic,îi numea « Papagalii. . . » Ca un detaliu prozaic, să adăugăm că o haină de academician costă aproximativ treizeci de mii de franci. Broderiile sînt executate cu aur fin de specialişti. Lucrul durează luni întregi şi nu mai există decît cîteva bătrîne bretone capabile să facă o astfel de broderie.

Capela Mazarină era arhiplină. O asistenţă demnă de o premieră. Un ministru al Afacerilor culturale, Jacques Duhamel; doi administratori ai Comediei Franceze, vechiul şi noul, adică Maurice Escande şi Pierre Dux; un membru al Academiei Goncourt, Raymond Queneau; Roger Caillois, ales dar încă nu primit, observa desfăşurarea operaţiunilor din rîndurile publicului; Jules Roy, care candidase contra lui Ionescu venise şi el, dovedind un frumos spirit sportiv. În sfîrşit, numeroase personalităţi din lumea literelor, şi a artelor printre care numeroşi actori interpreţi ai lui Ionescu.

La ora 15 precis, un detaşament al Gărzii Republicane în mare ţinută se aliniază în galeria care conduce la sala de şedinţe. Tobele bat, în timp ce Garda prezintă armele în faţa academicienilor. Puţinii iniţiaţi simt un fior căci aceeaşi bătaie de tobă însoţea execuţiile militare în primul război mondial. Oare autorul *Jocurilor de măcel* ştie? Este un moment impresionant. Academicienii sînt în picioare. Un academician nu mai are dreptul la această cinste decît cînd directorul în exerciţiu anunţă oficial Academiei decesul lui . . .

Condus de Paul Morand, autorul *Maestrului* s-a instalat în faţa microfonului, în timp ce se aşezau la masa prezidenţială profesorul Jean Delay, medicul lui Ionescu şi « naşul » lui la Academie, secretarul perpetuu Maurice Genevoise şi Jean Mistler, directorul Academiei franceze. Directorul îi dă cuvîntul lui Eugen Ionescu « pentru a-şi citi cuvîntul de mulţumire » (e formula consacrată), adică să aducă laude academicianului în locul căruia este primit. Un academician, în cazul

de faţă Jean Delay, va face acelaşi lucru pentru noul venit. În timp ce Ionescu îşi caută febril ochelarii, mă întreb care va fi tonul discursului. Este ştiut că aceste exerciţii oratoriceşti fac deliciile parizienilor. Delicii condimentate cu venin . . . Fiecare frază este analizată, fiecare cuvînt cîntărit. Tradiţia cere ca cel care-l « primeşte » pe noul ales să-l străpungă pe neofit cu cîteva mici săgeţi « Aş fi vrut să pronunţ elogiul dumneavoastră, îi spusese Alfred de Mezières lui Pierre Loti, dar aţi făcut-o mai bine decît aş fi putut s-o fac eu . . . » Şi cînd René Doumic îl primi pe Robert de Flers, un agreabil autor de bulevard, îi spuse: « Nu vă gîndiţi să distrugeţi. . . . Nu dărîmaţi nimic . . . Nu spargeţi nimic . . . »
Acei dintre invitaţi care sperau să asiste la un asalt de sfidări au fost decepţionaţi; discursurile au fost de bon ton, clare, strălucitoare şi plăcute, total opuse banalităţilor şi violenţei care se întîlnesc din ce în ce mai des. Curtoazia a devenit un act de anticonformism.

În discursul său de recepţie, Eugen Ionescu a făcut, natural, elogiul predecesorului lui, Jean Paulhan, subliniind spiritul pătrunzător şi în acelaşi timp paradoxal al acestuia şi menţionînd tot ce a adus literaturii ca director al preţuitei *Nouvelle Revue Française*. Dar a amintit şi cîteva momente legate de primele lor întîlniri.

« Am intrat în contact cu Jean Paulhan pentru prima oară acum mai bine de douăeci de ani. I-am adus pentru colecţia lui, «Metamorfozele», un text, un fel de eseu pe care l-a dat să-l citească unui lector al editurii Gallimard. Nu ştiu dacă Paulhan îl citise el însuşi sau dacă, citindu-l vrusese să-şi aibă punctul de vedere confirmat de altcineva. După ce am aşteptat două-trei luni un răspuns, mi-am pierdut răbdarea şi m-am hotărît să mă duc să văd singur. L-am găsit în biroul lui de la N. R. F., înconjurat de tineri scriitori care cred că făceau parte din prima generaţie de după război. Puterea revistei, era să spun terorismul ei, mai exersa încă o influenţă preponderentă asupra literaturii. Jean Paulhan mă recunoscu imediat. « Vreţi textul dumneavoastră? » spuse el, luîndu-mi-o înainte. «Iată-l.» Deschise un sertar în care observai că se găsea un singur manuscris, al meu, care mă aştepta. Mi-l întinse, îl luai, ieşii. Pe culoar, o foaie scrisă se detaşă, căzu. O ridicai. Era referatul lectorului: feroce. Eseul meu nu avea nici o valoare, era prost gîndit şi prost scris, lipsit de orice interes. Abia cu vreo zece ani mai tîrziu, am putut să public nişte fragmente în periodice. [. . .]

Pe urmă, nu am publicat decît prea puţine lucruri în Nouvelle Revue Française. Veneam să-l văd, destul de rar, dar eram convins că mă număram printre prietenii lui. Mi-o dovedi, nu cu mult, doi ani sau chiar un an înainte de dispariţia lui. Fusese ales recent la Academia franceză. Mă invitase la masă. Mă sfătui să-mi prezint candidatura la Academie. Îmi spuse că şi Henri Michaux, Robbe-Grillet, Butor şi alţii vor trebui să vină într-o zi la Academie. A fost unul dintre primii prieteni care

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

mi-au deschis această perspectivă. Aşa se face că am puţin impresia acum că Jean Paulhan m-a desemnat chiar el pentru a-i succeda. »

În răspunsul adresat noului ales, profesorul Jean Delay avea să sublinieze şi el afinităţile secrete care i-au unit pe cei doi bărbaţi:

« De la primul dumneavoastră spectacol, Paulhan a înţeles că mînuitorul de marionete îşi ascundea intenţiile. În spatele sforilor de teatru pe care le îngroşaţi cu delectare ca pentru o paradă pe Pont-Neuf, a ghicit un scriitor măiestru în iluziile cuvintelor care erau vînătoarea lui favorită. Satira plină de haz a limbajului care vă e proprie nu putea să nu-l amuze pe acest lingvist precis şi preţios./ . . . Destinul a vrut să-i succedaţi aceluia căruia i-ar fi plăcut să vă primească. »

După o trecere în revistă a pieselor lui Ionescu pe care îl judecă în calitate de spectator pasionat dar şi de psihiatru, profesorul Delay adaogă:

« Iată-vă printre noi după o alegere uşoară dar de care păreaţi a vă îndoi, ca şi cum strada Huchette ar fi fost departe de cheiul Conti.

Fastul unei zile de primire nu lasă să se întrevadă farmecul familiar al joilor noastre. Venim puţin înainte de ora reuniunii ca să stăm de vorbă în grupuri mici care se formează pe prietenii. Apoi, sub privirea vigilentă a secretarului perpetuu, începe munca dicţionarului, pentru care ne veţi ajuta cu dragostea dumneavoastră pentru cuvinte, fără să căutaţi, îndrăznim să sperăm, a ne impune neologismele comice pentru care aveţi o slăbiciune. Să nu mai spuneţi *eglogiu* în loc de *elogiu*, *octogenic* în loc de *octogenar*, *mononstru* în loc de *monstru*, să nu mai numiţi *douleurs de l'enfantillage*, « dureri copilăreşti » *les douleurs de l'enfantement*, « durerile facerii » dacă vreţi să trăim în bună pace. Şi datoria odată îndeplinită, veţi avea tot răgazul să mergeţi să hoinăriţi pe cheiul din faţă, unde veţi găsi poate, printre cărţile cu dedicaţie dar cu foile netăiate ale confraţilor dumneavoastră, pe ale dumneavoastră, în acele cutii cu praf de pe malurile Senei care ne invită să cugetăm la deşertăciunile literaturii. »

Servitute şi grandoare academică.

Ionescu şi-a sărbătorit recepţia la Conservatorul de Artă Dramatică, în sala Jouvet. Era şi acolo foarte multă lume.

— Aţi avut trac? îl întrebă o tînără pe Ionescu.

— Numai în primele cinci secunde, căci credeam că mi-am uitat ochelarii. Dar, curios lucru, imediat ce mi-am îmbrăcat haina, m-am simţit în pielea personajului. Aceasta mi-a amintit o piesă de Brecht despre Galileu, în care un episcop se duce să-l vadă pe papă. Acesta îl ascultă şi pare gata să se lase convins în timp ce este îmbrăcat. Dar în clipa în care poartă toate ornamentele, se transformă brusc şi răspunsul pe care-l dă este sec şi dur. Iată de ce, poate, mi s-a părut natural ca Garda republicană să-mi prezinte armele! Mi-a plăcut foarte mult. Am intenţia să mă îmbrac

astfel cel mai des cu putinţă, dar nu credeţi că risc să fiu luat drept un gardian de scuar? »

Cu riscul de a-l decepţiona pe Ionescu, să amintim că nu va avea de îmbrăcat haina de academician pentru sarcina majoră care-l aşteaptă la Institut: dicţionarul.

Munca de elaborare şi revizie a Dicţionarului Academiei este totuşi departe de a fi singura sarcină care îi va reveni autorului *Victimelor datoriei*. Mai este atribuirea premiilor anuale. Şi nu este o treabă uşoară. Academia franceză poate decerna în fiecare an 120 de premii litarare; Marele premiu de Literatură, Marele Premiu Gobert (care se acordă unei opere de istorie), Marele Premiu al Romanului, Marele Premiu al Răspîndirii limbii franceze, marele Premiu de Poezie etc.

Există în sfîrşit o întreprindere plină de pericole despre care poate nu i s-a vorbit lui Eugen Ionescu. În fiecare an, în luna decembrie, o şedinţă solemnă are loc sub faimoasa Cupolă, în marea sală a Palatului Institutului. Şedinţa este publică. Asistă la ea şi membrii celorlalte Academii ale Institutului Franţei. Secretarul perpetuu dă citire « raportului » asupra premiilor literare şi descrie meritele principalelor opere distinse. Cancelarul citeşte palmaresul recompenselor Academiei. Cît despre preşedintele şedinţei, lui îi revine sarcina de a celebra virtutea! Tradiţia vrea — şi tradiţia este atotputernică la Academie — ca «discursul asupra Premiului de virtute»[1] să nu fie o simplă enumerare a actelor de caritate. El trebuie să comporte şi o « bucată de imaginaţie ». Or unii academicieni ar fi gata să-i încredinţeze lui Ionescu această delicată sarcină de onoare. Dar cum nimic nu trebuie să ne mire din partea lui Eugen Ionescu, s-ar putea ca tema să i se pară originală şi să facă din ea o operă de succes.

[1] Premiul anual care se acordă fie unor cazuri individuale, fie unor societăţi de binefacere. Se recompensează acte de caritate, de sacrificiu, de abnegaţie. . .

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

HENRI MICHAUX: «SPAŢIUL DINLĂUNTRU»

Cuvînt înainte, culegere şi traducere de Vasile Nicolescu, Editura « Univers », Bucureşti 1970, colecţia « Orfeu ».

Cine citeşte « Henri Michaux sau permanenţa refuzului » — scurta prefaţă pe care Vasile Nicolescu o face volumului selectiv de poeme « Spaţiul dinlăuntru » — îşi dă seama că traducătorul român a ajuns, dincolo de orice referinţe, la o interpretare personală a marelui liric francez, prezenţă scriitoricească atît de originală şi controversată, unul dintre poeţii pe care un Gaëtan Picon îi numeşte « exemplari. » Este impresia pe care, de altfel, o degajează traducerile înseşi, ca şi selecţia textelor. Creator singular, situat — ca experienţă existenţială — la confiniile spiritului, un spirit asediat de propria sa condiţie umană; iar — ca experiment lingvistic — la graniţa precară nu numai dintre poezie şi proză, ci chiar dintre vocabular şi anti-vocabular, Michaux descumpăneşte şi incită deopotrivă pe cititor şi pe traducător, poate mai mult pe acesta din urmă. Abordarea operei sale — ca şi opera-însăşi —se înscrie în cadrele unei aventuri lucide, menite a-i păstra — şi, în cazul traducerii, a-i restitui — structura elaborată a strigătului, arhitectura descarnată a umorului tragic. Opera aceasta este fructul savant pe care un suprarealist eretic ni-l aduce dintr-o dublă călătorie: o dată, în spaţiul real, geografic, în care exotismul întreţine o temperatură înaltă a uimirii; a doua oară, în « spaţiul dinlăuntru », în Imaginar, — zonă întreţinută, la rîndul ei, de o acută investigaţie a psihicului; — şi Vasile Nicolescu are tot dreptul de a caracteriza această aventură modernă cu ajutorul unei imagini de o tranşantă modernitate: « Printr-un efort de dedublare poetul se întoarce asupra lui însuşi cu instrumente de o perfecţiune inumană, executînd cu un fel de laser verbal o lungă şi chinuitoare vivisecţie» (pag. 6).

De la primele echivalenţe româneşti, traducătorul îşi impune personalitatea, rămînind totuşi « fidel », printr-o accentuare a concreteţii limbajului liric, în primul rînd. Astfel, o expresie ca *proche du désespoir* devine « *rudă* cu disperarea »; versul *Mon violon-girafe, par nature, a la plainte basse et importante, façon tunnel* . . . capătă în româneşte mai multă culoare. « Vioara mea girafă are bocetul gros şi trufaş, ecou de tunel »; unui verb « abstract » — ca să zicem aşa — i se substituie un altul concret (*la paix qu'on dit être par-dessus cette paix* = « pacea despre care se spune că *pîlpîie* deasupra acestei păci »). Tot personală, dar pe linia limbajului lui Michaux, este şi tendinţa de a insera, cît mai des, textul francez în colocvialitatea românească: expresiile *lieu inexploré* şi *L'horizon d'abord disparait* cîştigă un anume spaţiu în tălmăcire, prin introducerea unei perifraze (« tărîm unde nu călcase picior de om ») şi — respectiv, a unui simplu pronume relativ (« Mai întîi zarea *care* dispare »). De-alungul paginilor, aceste două procedee persistă — ceea ce dovedeşte că nu au fost întrebuinţate întîmplător — şi ele izbutesc să restituie, în cadrul limbii noastre, impresia — caracteristică scriiturii lui Michaux — de experienţă spirituală teribil de concretă, derutantă adesea, trăită *sur le vif*, şi comunicată fără pompa verbală, fără emfaza poeziei tradiţionale. Decalcul gramatical este evitat sistematic, ba chiar ostentativ: numai într-o singură poezie («Greaţa sau moartea e cea care vine? ») cuvîntul *organes* e înlocuit cu *făptura* (« Nu-mi pipăi astfel făptura »), *voyageur . . . sans valises* devine « călător . . . cu mîinile goale» (ceea ce nu conotează exact acelaşi lucru !), un predicat este eliminat, obţinîndu-se astfel un atribut (*Vous êtes puissants* = « Voi cei puternici »), ca şi — în final — o propoziţie condiţională: *Et s'il vous plaît de l'aider, aidez-le, je vous prie* . . . care devine « Şi rogu-vă ajutaţi-l, ajutaţi-l vă rog ». În altă parte, expresia *immense ouverture en tous sens à perte de vue* e comprimată în una mai puţin expresivă: « zarişte nemărginită ». În general, conotaţiile sînt preluate cu un bogat simţ al nuanţelor — ceea ce asigură versiunii româneşti o a doua prospeţime — iar expresiile idiomatice sînt transpuse în mod inteligent. Un singur exemplu, aparent fără însemnătate: *Car il ne bougeait point de là* devine: «Nu se clintea *nici mort* de-acolo ».

Adevărata fidelitate în traducere este aceea care re-crează limbajul poetic în spiritul, în substanţa lui, adică în funcţie de semnificaţia ce-l mobilizează. În sensul acesta, a sesiza « sarcina magică » a lirismului lui Michaux obligă a găsi echivalenţe care nu se oferă unei priviri superficiale, ci numai unei intuiţii esenţiale. De pildă, pentru personajul designat prin termenul *Maître* (« Sfincşii », « Labirint ») traducătorul a utilizat, în mod cum nu se poate mai fericit, cuvîntul *Magul*. Tot aşa, a realiza că Michaux este, între altele, şi un poet al violenţei şi al cruzimii, relatate cu un umor adesea macabru, nu înseamnă doar a repeta gesticulaţia lui agresivă — adevărată formă de exorcizare a unei realităţii insuportabile — ci, mai ales, a nuanţa — în cadrul limbajului — această stare de spirit. Limba noastră ne oferă, de cele mai multe ori, nebănuite posibilităţi în această direcţie. Astfel — ca să dăm din nou un singur exemplu — pentru pronumele nehotărît din propoziţia originală *Je ne peux*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

rarement voir quelqu'un sans le battre, traducătorul poate alege între « cineva » și « careva »: Vasile Nicolescu a ales soluția a doua, și trebuie să recunoaștem că acest « careva » subliniază infinitezimal alienarea universului moral, deoarece nu ne mai oferă sugestia unei *ființe* maltratate, ci aproape a unui *lucru*: pentru agresor, victima a și fost parcă integrată unei ordine a obiectelor. În aceeași poezie, faimoasă de altfel, în seria de acțiuni molestatoare pe care le săvîrșește subiectul agresor — « îl iau la bătaie, îi înmoi oasele, (. . .) îl strîng, îl adun și-l bag in pahar » etc. — traducătorul a preferat forma scurtă a unui cuvînt (el scrie: « îl grămădesc », în loc de « îl îngrămădesc »), tocmai pentru a sugera treptata reducere la nimic a celui ultragiat. În același timp, el utilizează, cu efecte remarcabile, forme de vorbire colorate regionalistic pentru a sublinia voluptatea sadică a celui care atacă: *Mi ți-l* înșfac și poc. / *Mi ți-l* înșfac din nou și poc ». Un fel de savoare argheziană a cuvintelor urîte și nedemne, ridicate la rang de « frumuseți și prețuri noi », prezidează versiunea românească a unui poem ca « Viitorul », în care invenția verbală, dublată printr-un lexic negativ, constituie voluptatea perversă a descrierii.

Totuși, în unele cazuri, traducătorul pare a se fi grăbit. Astfel, el tălmăcește versul *Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas*, prin « Credința, pingea netocită a celui care nu se-avîntă», — ceea ce marchează o anume distanțare, involuntară, față de original. Altădată, în descrierea unui copac interior, menit a sugera tocmai moliciunea unui psihic bîntuit, determinativul « sans cellulose » e tradus prin « fără sevă ». În altă parte, versul « Cîinii mei sfîșie ghicitoarea zăludă » e mult prea sibilinic față de originalul *La tête dans ses tarots mes chiens dévorent la cartomancienne*, în care tabloul cruzimii animale posedă o întreagă dinamică a compoziției. În fine, să notăm și o lipsă de atenție față de lexicul uneori foarte tehnic al lui Michaux: în versul *Je m'ausculte avec le Temps*, tradus prin « Cu Timpul mă ascult », termenul medical a fost eludat, iar pierderea e sensibilă.

Poezia lui Michaux are, în general, o nuditate a expresiei, în cadrul căreia asonanțele sau rimele interioare — frecvente, de pildă într-un volum ca « Un oarecare Plume » — au rolul subtil de a ironiza sonoritățile prozodiei tradiționale *(Le Malheur, mon grand laboureur / . . . / Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre / . . . Dans la toux, dans l'atroce, dans la transe . . .)* Traducătorul nu a încercat echivalențe de aceeași sonoritate, conștient că — în iureșul debitului liric care, aici, ascultă aproape de un dicteu automat — asemenea homofonii sînt fructul hazardului, și că tentativa de a le obține deliberat în românește ar fi inhibat spontaneitatea discursului. Renunțînd la asemenea repere exterioare, Vasile Nicolescu și-a permis, în schimb, adăugiri — de cele mai multe ori, cîte un adjectiv calificativ — cu intenția de a da carne verbală unor implicate ale textului original. Astfel, un vers ca *Ilôts épars, corps de fonte, croûtes !* primește un spor de determinare, care—departe de a-i anula sugestia i-o potențează: « *Mărunte* insule-n ocean, trupuri de fontă, coji *îndărătnice !* » Se vede limpede că selecția însăși a fost operată, într-o anumită măsură, în funcție de posibilitățile, existente în text, ca originalul să capete valori expresive echivalente în noua structură verbală în care va fi vehiculat. Aceasta pare motivul pentru care poeme ce conțin acei « monștri verbali », tipici lui Michaux (de pildă: *Et go to and go/Et garce ! Sarcospèle sur Saricot,/Bourbourane à talico, /On te bourdourra le bodogo,/ Bodogi*. etc.) au fost evitate.

Adăugînd unde intuiția îi dicta acest lucru, eliminînd uneori mai mult decît s-ar fi indicat, dintr-o acuzată dorință de a reuși o versiune personală — ceea ce, de altfel, i-a izbutit — Vasile Nicolescu a știut, în orice caz să fie întru totul fidel acelor versuri ale lui Michaux care — fapt remarcat de unii din exegeții săi — iau forma unor adevărate aforisme: (« A gîndi, a trăi, mare abia distinctă » sau: « Prezență de sine smintită unealtă »; sau: « Acela care nu acceptă lumea aceasta, nici nu-și zidește casă »; sau: « Acela care nu-l nimicește pe cel ce se-ndreaptă spre el, în Sfinx se preface și de Sfinx va muri »; sau: « Cînd nimic nu mai vine, timpul vine oricum »; sau: « Chiar de-i adevărat, tot minciună rămîne »; etc., etc.).

Bănuiesc că traducătorul a trebuit, nu numai o dată, să reziste unei tentații (legitime, pînă la un punct): aceea de a îngroșa expresia verbală violentă prin echivalențe românești, care ar fi riscat să dea o notă de naturalism, inexistent de altfel în original, care ar fi compromis uscăciunea — voită — a acestui « jurnal interior » alimentat de o neistovită cruzime. Această reținere l-a ajutat să găsesască, începînd cu volumul « Încercări, exorcisme », tonul de adîncă tristețe, vizibil mai ales în « Jocul de-a sunetele ». În felul acesta, un mare poet al epocii noastre și-a cîștigat locul meritat în aria limbii române, datorită unei traduceri exemplare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

ROBERTO SANESI

ETNA-TAORMINA

lui

EUGEN JEBELEANU

Pe fundalul Etnei — vulcanul bîntuie cu focuri în transparența vîntoasă a nopții — se arată grădina unde acum cîțiva ani puteam vedea pe Anna Ahmatova încărcată cu crengi de mandarin și de lămîi și cu flori pe care nu le cunosc. În văzduh, odată cu aceste prime zile ale lui ianuarie, adie o savoare de primăvară, o mi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reasmă antică de Magna Grecia, o aluzie mediterană la un timp în afara timpului, în care voci imaginare de actori cutreerînd printre ruinele roșietice ale « arenei », se unesc cu amintirile unei civilizații coborîtă din nord, cu isprăvile cavalerilor regelui Artur, acum înfățișați din lemn și carton în păpușile agățate, pentru turiști, la intrarea micilor prăvălii ale străzii principale, care străbate șerpuind orașul: de la arcul unei porți la celălalt al Taorminei medievale, de la o solemnă și minusculă biserică romanică la hotelul unde André Gide își distila rafinatele lui înclinări maladive, de la căruciorul vînzătorului de « souvenirs » pînă la vitrinele copleșite de obiecte ale anticarului Carlo Panarello, amic și admirator al poeților.

În aceste zile la Taormina poeții (și criticii) sînt la ei acasă. Marele premiu de poezie Etna-Taormina a devenit o instituție, un loc de întîlnire internațională. Prin validitatea sa culturală, el poate fi considerat un premiu Nobel al poeziei. Este suficient să amintim numele cîtorva din cei care l-au obținut, pentru a-i sublinia importanța: Dylan Thomas, Quasimodo, Ungaretti, Ahmatova, Lawrence Ferlinghetti, Supervielle, Tristan Tzara, Jorge Guillen, Vladimir Holan. . . Poeți printre care vocea lui Eugen Jebeleanu, așa de « românească » prin limpiditatea ei stilistică, și așa de în afara oricăror hotare naționale, prin acordul cu conștiința exigențelor libertății și dragostei celei mai lucide poezii europene și mondiale contemporane, își găsește dimensiunea cea mai exactă. Juriul premiului a subliniat acest lucru printr-o totală solidaritate. Lăsînd la o parte « Surîsul Hiroșimei », care e așa de cunoscut încît nu mai are nevoie de comentarii, culegerea « La porta del leoni » ne dă măsura exactă a rezultatelor atinse de Jebeleanu în acești ani de zbucium și tulburare. Socotit de unii ca un poet al inspirației introverse, de către alții ca un poet cetățean, dacă nu hotărît politic, mie mi se pare că Jebeleanu este greu de definit într-un sens sau altul, cu o distincție netă a conținuturilor. Fără să ne resemnăm, fără să înlăturăm și să renunțăm la nimic, elementele cele mai caracteristice ale operei sale conviețuiesc într-un mod perfect unitar, de la un sens al fraternității pînă la îndoiala asupra perfectibilității umane, de la o voință de opunere chiar în momentele celui mai deplin abandon, de la credința în dreptate pînă la constatarea prevalării tranzitorii a dezordinei, pînă la armonizarea și comunicarea unui mesaj de neconfundat. Un mesaj pe care am învățat să-l cunosc nu numai prin poeziile pe care am avut onoarea să le traduc, dar și prin semnele, adesea imperceptibile, ale acelui fel de « seninătate neliniștită » care se putea nota în privirea lui, în surîsul lui, în cuvintele lui sobre, în timp ce privea marea din complexul de mănăstiri severe de la San Domenico, plimbîndu-se de-a lungul unei mici piețe de pietre albe, — sau ascultînd felul lui de a recita, plin de emoție reținută în fața celor trei mii de persoane care umpleau Teatrul Bellini din Catania în seara solemnității decernării premiului. O îndepărtată sfiiciune, o patetică conștiință, voința de a întîmpina realitatea *malgré tout*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Din cuvîntul lui

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

(premiul Nobel)

Îmi exprim satisfacția de a lua parte la această reuniune care aduce omagiul său lui Eugen Jebeleanu, pentru că socotesc că în lumea spirituală trebuie să se manifeste din ce în ce mai mult o ambianță tot mai propice poeziei.

Nu mă refer la poezia care fuge de răspundere, nici la poeții care nu doresc să mărturisească care este situația lumii actuale, cî la acea poezie care se adresează inimii și minții tuturor oamenilor ce suferă un destin atît de tragic. În poemul său «Surîsul Hiroșimei», Eugen Jebeleanu ne îndeamnă, făcînd apel la sentimentele noastre, să nu dăm uitării crima săvîrșită la Hiroșima, să ne gîndim totdeauna că cele întîmplate la Hiroșima, oraș care a fost aproape șters de pe hartă, s-ar putea repeta. În orice parte a lumii și chiar în clipa de față. Și cum astăzi Babilonul și Ninive nu sînt decît niște simple nume, cum afirma Paul Valéry, tot astfel orașe ca Parisul, Moscova sau Roma ar putea dispărea sau ar putea fi transformate în cenușe. Poemul lui Jebeleanu ne cere să medităm că poezia are o altă misiune, o misiune umană care a fost exprimată în America latină de poeți atît de cunoscuți ca Vallejo și Neruda. Pe de altă parte, Rafael Alberti și-a exprimat în castiliană sentimentele care îl animă în permanenta sa luptă împotriva dictaturii.

Astăseară aducem omagiul nostru lui Eugen Jebeleanu, care ne-a arătat calea ce trebuie urmată de poeți și de poezie, aceea a răspunderii omului în fața umanității.

În tragedia antică mîna putea întîlni o coloană spre a se sprijini. Trupul străpuns de pumnal putea să găsească pămîntul pe care să se prăbușească. Însă aici, în acest caz, pe ce să se sprijine mîna, dacă toate coloanele se prăbușesc, destrămîndu-se în aer ca spectrele, și pe ce să se prăbușească trupurile noastre, dacă nu mai există nici pămînt, nici materie? Acest mare poem nu trebuie să rămînă în paginile unei cărți, ci trebuie clamat în piețe, trebuie spus în adunări de tineri, femei, muncitori, țărani, studenți, artiști, de la un capăt la altul al lumii.

De aici, din prezența acestui permanent pericol, reiese importanța, de o atît de înaltă valoare poetică universală, a «Surîsului Hiroșimei», aparținînd marelui poet român, Eugen Jebeleanu.

Din expunerea de motive a lui

GIANCARLO VIGORELLI

(Secretar general al Premiului Etna-Taormina)

Juriul Premiului internațional de poezie Etna-Taormina sub președenția lui Miguel Angelo Asturias, laureat al premiului Nobel și alcătuit în modul următor: Giancarlo Vigorelli, secretar general al premiului, Elio Filippo Accrocca, Ingeborg Bachmann, Salvatore Battaglia, Vittore Branca, Lino Curci, Enrico Falqui, Ruggero Jacobbi, Geno Pampaloni, Gregor von Rezzori, Angelo M. Ripellino, Giacinto Spagnoletti, Filippo Jelo, președinte al E.P.T. din Catania, Girolamo Damigella, secretar al juriului, — nu poate să nu se felicite că premiul Etna-Taormina, ajuns la cea de-a X-a ediție, întrunește din ce în ce mai largi adeziuni în Italia și în străinătate. Lista de onoare a premianților săi este o dovadă și trebuie să o amintim: Umberto Saba (1951), Salvatore Quasimodo și Dylan Thomas (1953), Camillo Sbarbaro și Jules Supervielle (1956), Diego Valeri și Jorge Guillen (1959), Leonardo Sinisgalli și Tristan Tzara (1961), Mario Luzi și Anna Ahmatova (1964), Giuseppe Ungaretti și Vladimir Holan, Hans Magnus Enzensberger (1967), Lino Curci, Gabriel Celaya și Lawrence Ferlinghetti (1968), Libero de Libero și André Frénaud (1969).

Pentru această ediție 1970, după două ședințe și o amplă examinare a textelor și autorilor celor mai importanți, Juriul a hotărît să declare — în unanimitate — ca învingători, pe Raffaele Carrieri pentru secția italiană și pe Eugen Jebeleanu pentru secția străină.

. . . Pentru premiul dat unui poet străin, Juriul a restrîns examenul său la următorii autori: Luis Amado Blanco pentru Tardio Napoles (Papeles de son Armadans, Madrid), Eugen Jebeleanu pentru «Il sorriso di Hiroshima ed altri versi» (Guanda) și «La porta dei leoni» (Palazzi), Anders Oesterling pentru o selecție de poezii alcătuită de Giacomo Oreglia, Jannis Ritzos pentru «Epitaffio Makronissos» (Guanda), Allan Tate pentru «Oda căzuților confederați și alte poezii» (Mondadori). Juriul și-a îndreptat alegerea sa unanimă asupra numelui și operei lui Eugen Jebeleanu, unul din protagoniștii poeziei române, autor a numeroase culegeri și al unui poem «Surîsul Hiroșimei», tradus în mai multe limbi și țări, care i-a adus faimă în cîmpul internațional. Opera lui e un exemplu al unei coerente vocații și al unei pasionate mărturii în formele unei poezii care unește intensitatea unei meditații lirice profund trăite cu o conștiință statornică și adîncă a problemelor timpului nostru. În

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cele două cărți apărute în limba italiană se configurează o lume poetică polivalentă și în același timp unitară, în care sentimentul fraternității și demnității umane se concretizează în atitudini curajoase și ferme. Vocea sa, de o arzătoare actualitate, devine deosebit de înaltă și incisivă în « parabolele civile » prin condamnarea oricărei violențe, cu o credință provocatoare și persuasivă în valorile individuale și sociale ale omului.

« Premiul Quasimodo », rezervat italieniștilor, a fost decernat în unanimitate lui Georges Haldas și Arnaud Tripet, în competiție cu alte opere de Alexander, Bisinger și Hollerer și cu pasionata culegere din « Cînturile orfice » datorită lui Dragoș Vrânceanu.

Din cuvîntul lui
LINO CURCI

(membru al juriului)

Jebeleanu a simțit cu o extremă tensiune poetică realitatea unei catastrofe umane care include și rănește însăși natura, și totodată datul pozitiv al speranței, renașterea Hiroșimei într-o formă nouă, loc-mit al omului contemporan. A intrat fără îndoială în inima acestui moment-limită al istoriei noastre, cu toată credința lui aprinsă în continuitatea vieții. Nu știu pînă la ce punct el a vroit să coboare în semnificațiile unei profunde fracturi între trecut și prezent și unei teribile alternative între viață și moarte propusă oamenilor de azi, în problema invenției bombei atomice, abis și iluminare a conștiinței, așa cum se configurează în criza spirituală a lui Einstein și Oppenheimer. Nici pînă la ce punct a vrut să scruteze în angoasa care a urmat « delictului », cum a făcut Karl Jaspers într-un cunoscut eseu, și alții, o îndrumare spre un nou ethos fondat pe dragoste și rațiune. . . Poate că poetul nu putea și nu trebuia să-și propună implicațiile filosofice și mediate ale evenimentului, dar este sigur că el a știut să coboare în întregime, cu toată forța mîniei sale, a dragostei sale pentru oameni, a pietății lui universale, în destinul unui oraș martir, pînă a-l ridica nu numai la un simbol al denunțării oricărei violențe, dar și la acela al « drumului ascendent » al omului împotriva distrugerii și morții.

La paginile 447 și 449, aspecte de la decernarea Premiului: cu Giancarlo Vigorelli și Miguel Angel Asturias

La pagina 453, fotografie de Corrado Cagli

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGEN JEBELEANU

A BRACCIA APERTE

Vi accolgo tutti con le braccia aperte:
venite uomini, venite caprifogli,
venite sogni e lupi. Lo so
che avete sempre bisogno di qualcosa.
Per voi mi fàro terra, per voi mi fàro fiume
con denti virginali o di saccheggio.
So che avete bisogno di nutrirvi.
Si disseta al mio sangue la peonia estiva
e la lingua del lupo che brilla rosseggiando.

FINALE

E' ora in cui, non avendo altro merito
che di affrontare la solitudine,
l'eroe si taglia la gola. Nel gesto,
nè gioia nè rammarico. Soltanto
un po di nausea, ma
senza mai rassegnarsi che ogni cosa
sia stata fatta invano. Ha provato
a levare pensieri, ed anche lui ha sofferto
nel vedere che i vermi lentamente
hanno reso uno zero la vita.
Restino pure, i vermi. L'eroe se ne va
senza timore alcuno, serrato
dalla sua mano che è rimasta pura,
lavata dalla pioggia e dalle lacrime.

GLI USIGNOLI

Gli usignoli, sono loro
che ci han cavato gli occhi,
non tanto i lupi, non tanto i malfattori.
Ci hanno cavato gli occhi
quelli che ci hanno amato più di tutti,
quelli che sanno cantare,
cantarci e esorcizzare.
Ci hanno cavato gli occhi credendoli semi,
i nostri amici, i nostri amici brillanti,
quelli che ci hanno amato più di tutti,
le stelle con becchi di luce,
e l'hanno fatto sempre cinguettando,
pieni di gioia per il bene dato.
Erano gli usignoli di noi stessi.
Si poteva discutere con loro
di sfumature di colori, di altezze di suoni,
di « poveretti noi » e dell osanna del l'eternità.
Ci hanno amato, e baciandoci
ci hanno cavato gli occhi.
Ed ora ciechi ci diamo la mano
mentre passiamo barcollando il ponte
di questa oscurità.

L'INIZIO DELL INVERNO

Volava il gelo attraverso
la finestra, e portava
nella mia stanza le amare
ninfee della neve.
Tu allora
mi venivi ad avvolgere nella
coperta degli sguardi, ti stendevi
accanto a me, e attraverso
lucerne dell inverno spalancato
ce ne stavamo là ad ascoltare,
pensosi,
come il gelo faceva tintinnare
tutti i suoi campanelli.

Traducere de DRAGOȘ VRÂNCEANU și ROBERTO SANESI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREMIUL HERDER
lui
ZAHARIA STANCU

Mesaje vieneze

CARRY HAUSER
Vice-președinte al P.E.N.-Clubului din Austria

Printre însemnările mele din vara anului 1967, rezultate în urma unei invitații prietenești a Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România de a face o călătorie în această țară de frumusețe multiplă și atît de bogată nu numai în comori ale naturii ci și în talente, găsesc chiar de la început următoarea consemnare:

« . . . 21. 7. 67 București. . . Înainte de masă, după o vizită la ambasadorul nostru Dr. Manz, la Președintele Uniunii Scriitorilor Zaharia Stancu. Clădirea și încăperile acestei asociații nu sînt lipsite de o anumită solemnitate legată de tradiție. Nu întru totul de modă veche, dar foarte burghez, conform stilului de la răscrucea veacului. Puțin mohorît, lambrisajul de lemn, întunecat, de pereți atîrnă tablouri realiste, perdele grele potolesc lumina zilei. Stancu însuși: ochi reci, siguri, într-o față de țăran deosebit de înțeleaptă și limpede. În ei, vigoare și asprime. Parte de moștenire a unui trecut patriarhal? Vorbim despre romanul său, *Desculț*, tradus în douăzeci de limbi. Îmi relatează despre noua sa carte, *Vîntul și Ploaia*, care urmează să apară la toamnă. Despre limba română și afinitatea ei bizară cu elementul spaniol, despre elementul romanic în ființa românească. Pomenește de poetul provensal Mistral și inteligibilitatea lui. De peisaj și legătura cu el, fără pierderea liberei deschideri spre lume. . . »

După patru ani îmi amintesc de această scurtă convorbire, într-un moment în care aflu că poetului ZAHARIA STANCU i se va decerna la Viena în mai 1971, « Premiul Gottfried von Herder ». Pentru că acea întîlnire din prima zi a voiajului meu, acea vizită puțin convențională și cu caracter oficial îmi apare acum, retrospectiv, asemenea unei porți deschise prin care am găsit drumul — adînc în semnificații — spre peisajul și omul României, spre vechea și totuși atît de vitala Românie de astăzi. Ce poate fi socotit însă mai vrednic de bucurie și fericire decît faptul că un creator e, nu numai prin forța limbii (forță care i se refuză celui care nu o cunoaște), nu numai prin plasticitatea viziunii și precizia revelațiilor, prin spontaneitatea viziunii sale, ci prin toate acestea la un loc (existența omului creator și personalitatea sa însăși), tocmai acea poartă, acea deschidere și pătrundere originară. Ce, așadar, cînd avem în față integritatea peisajului și a omului, a peisajului creatorului și al mulțimii căreia îi este exponent și cu care se identifică, devenind intrare și drum pentru vizitatorul și oaspetele potrivit receptivității? Melancolia peisajului și voioșia orașelor, veselia frustă a țăranilor și gravitatea tragică impregnată de tehnica și economia orășenilor. . .

Mai tîrziu, după intermitenta luminare a ceea ce este vizual receptabil în persoana creatorului contopit cu țara, cu peisajul și oamenii, și apoi din nou, — peisajul transparent transformîndu-se, umplînd și determinînd chipul omului creator, chiar dacă fatal stîngace lingvistic, — întîlnirea supraordonată celor vizibile și condiționate de lumina zilei. Mereu mai limpede și mai clar, de recunoscut aici, melodia fundamentală, determinantă, însumînd totul, amara, necruțătoarea, revoltata și iarăși înțelept resemnata: a muri și a deveni. Mereu ceea ce se destramă, moare și reînvie, ceea ce devine, viață nouă care și poartă în sine sîmburele dispariției. Iată aici moștenirea țărănească: nu numai cunoașterea, ci mai mult, purtarea în sine, respirația împreună cu trecerea anotimpurilor. Ritm respirînd în ordinea unei cuprinderi continentale. Primăvara, cu speranța plină de voioșie tinerească și speranță, vara cu împlinire lascivă, toamna cu agonie multicoloră și moartea iernii. Nimic încremenit, mereu schimbare, transformare, prefacere. Dar din această trăire plină de suferință a devenirii și pieirii, se ivește și revelația că oprirea nu e posibilă, că orice formă a oricărei revoluții, a celei spirituale ca și a celei materiale, revoluția unei idei, a unei credințe sau puteri formatoare de stat, trebuie să fie continuă, una mereu nouă, mereu înnoitoare, că legea firească determină metabolismul neîntrerupt și că închistarea înseamnă moarte, care rotunjită de noua viață, se pierde de ea însăși. În antiteză cu această experiență țărănească stă citadinul tehnocrat, care se vrea biruitor al naturii, cel care neagă orice curgere conformă cu străvechile datini, cel dăruit unei viziuni în care orice prefacere e meschin plănuită, pregătită și manevrată de om. Viziunea unei lumi, a naturii dărîmate, fărîmate, subjugate, coordonată de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la pupitrul de comandă, el însuşi deservit de oameni planificaţi pentru acest scop, pînă cînd ţelul auto-distrugător devine o altă prefacere.

Meditaţii de acest fel, stimulate de poezia şi proza lui STANCU, vor fi semănînd acelora care îl copleşesc pe călătorul neoprit căruia i se revelă plenitudinea peisajului locuit de om, în raport cu ambianţa standardizată a oraşului tehnocratic şi monoton artificial.

Astfel, ţara şi poporul pe care le-am văzut atunci — transfocare retrospectivă spre punctul de plecare — se pot configura în creatorul Zaharia Stancu, după cum el însuşi s-a prefăcut în peisajul şi oamenii originii sale în felul în care a avut parte şi a devenit parte din întregul indivizibil.

Prof. GEORG RABUSE

Directorul Institutului de filologie romanică de la Universitatea din Viena

Decernarea Premiului « Gottfried von Herder » pe anul 1971 poetului şi romancierului român Zaharia Stancu, Preşedintele Uniunii Scriitorilor din R.S. România, are loc la 5 mai în cadrul unei solemnităţi ce se va desfăşura în sala de festivităţi a Academiei Austriece de Ştiinţe în prezenţa domnului Preşedinte al Statului, Dr.H.C. Franz Jonas, a ambasadorilor ţărilor din care provin laureaţii, a doamnei Ministru pentru Ştiinţe şi artă şi a numeroşi înalţi oaspeţi de onoare. Documentul acordării dinstincţiei va fi remis de către domnul rector al Universităţii din Viena, profesor universitar Richard Biebl.

Premiul « Gottfried von Herder » a fost pus la dispoziţie pentru prima oară în 1964 de către Fundaţia F.V.S. din Hamburg. El se decernează anual în urma hotărîrii unui curatoriu alcătuit din oameni de ştiinţă din Republica Federală a Germaniei, Elveţia şi Austria, care se întruneşte la Viena sub preşedenţia profesorului universitar dr. Otto Demus de la Institutul de istoria artei al Universităţii din Viena, şi este atribuit unor personalităţi din Europa de est şi sud-est, care contribuie prin activitatea lor culturală la apropierea şi prietenia dintre popoare şi ţări. Fiecare laureat are dreptul să propună un tînăr cadru talentat din ţara sa pentru un studiu de douăsprezece luni la una din şcolile superioare vieneze.

Printre ţările distinse cu « Premiul Herder », în spiritul unei înţelegeri paşnice între popoare, România este prezentă pentru a patra oară consecutiv printr-o personalitate remarcabilă. După laureaţii din anii trecuţi — poeţii şi scriitorii Tudor Arghezi şi Al. Philippide şi scriitorul şi traducătorul Zoltan Franyó — premiul « Gottfried von Herder » în anul acesta e acordat valorosului poet şi scriitor român Zaharia Stancu. A prezenta în această revistă personalitatea şi creaţia lui ar însemna să repetăm cititorilor doar lucruri îndeobşte cunoscute. Creaţiile lirice şi epice ale laureatului din anul acesta sînt închinate deopotrivă valorilor fundamentale ale omului şi, prin aceasta, sînt atît de binevenite pentru a făuri o legătură comună între oamenii de bună credinţă dintr-o epocă de chinuitoare căutare pe linia realizării idealului umanităţii. Romanele lui Zaharia Stancu şi-au purtat mesajul departe în lumea largă: « Desculţ » a fost tradus în douăzeci de limbi, « Jocul cu moartea », în unsprezece, printre care de două ori în limba germană, iar « Dulăii » în cinci limbi. Alături de romane se situează poezia lirică de o interiorizare adîncă şi caldă. O bogată creaţie publicistică întregeşte imaginea activităţii de scriitor a lui Zaharia Stancu. Lirica, opera narativă şi cea jurnalistică converg la el într-un punct central care corespunde în aceeaşi desăvîrşită măsură şi condiţiilor decernării Premiului « Gottfried von Herder » ca şi intenţiilor filozofiei umanitare a lui Herder însuşi ce cuprinde întreg universul. Ca austrieci, ne bucurăm de alegerea făcută de curatoriu, ne bucurăm şi de faptul că Zaharia Stancu este distins pentru creaţia lui literară, ca un luptător pentru umanism şi pentru demnitatea omului în spiritul indicaţiilor mărinimosului ctitor al « Premiului Herder », în cadrul acestei venerabile universităţi din spaţiul dunărean pe care o unesc în decursul istoriei atîtea legături comune cu poeţii şi scriitorii României.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

FREIBURG — 1971

TRADUCTIBIL și INTRADUCTIBIL

interviu cu

ZOE DUMITRESCU-BUŞULEGA și MIHAI ISBĂŞESCU

Ştim că aţi participat la un colocviu de limbă şi literatură română care a avut loc de curînd în Republica Federală a Germaniei. Unde şi de cine a fost organizat?

Este vorba de al şaptelea colocviu organizat de societatea *Mihai Eminescu* a studenţilor seminarului de romanistică de la Universitatea din Freiburg in Breisgau şi anume a celor care urmează limba şi literatura română ca specialitate principală sau ca disciplină de completare. Lucrările colocviului s-au desfăşurat între 22 şi 24 ianuarie, într-o cabană a Universităţii, situată într-o pitorească regiune a Munţilor Pădurea Neagră, la 20 km de Freiburg şi pusă la dispoziţia studenţilor. Societatea *Mihai Eminescu*, întemeiată şi îndrumată de prof. dr. Paul Miron, îşi desfăşoară activitatea cu fonduri realizate din cotizaţiile studenţilor. De altfel, tot studenţii au asigurat organizarea şi desfăşurarea în condiţii excepţionale a acestui colocviu viu şi plin de pasiune pentru cultura românească. A fost o surpriză deosebit de agreabilă să vedem studentele arborînd costume româneşti, să auzim tineretul studios german vorbind frumos româneşte, iar seara, după terminarea lucrărilor şi discuţiilor să auzim cîntîndu-se româneşte şi să asistăm la dansuri populare româneşti. Am simţit acolo vibrînd o prietenie sinceră şi entuziastă pentru poporul nostru şi pentru realizările lui din trecut şi din prezent, am întîlnit un tineret dornic, din adîncurile pure ale sufletului — din adîncurile unui suflet a cărui ospitalitate nu rămîne mai prejos de tradiţionala ospitalitate românească — să ne cunoască mai bine şi să ne preţuiască fără gînduri ascunse.

Care a fost tema colocviului şi cine a participat la discuţii?

Tema colocviului a fost formulată în felul următor: « Inefabilul — traductibil şi netraductibil — în română », dîndu-se astfel participanţilor posibilitatea de-a aborda şi alte aspecte ale culturii româneşti în afara celor referitoare la problemele propriu-zise de traducere. Astfel, lucrările colocviului au fost deschise printr-o conferinţă de două ore şi jumătate a profesorului R. Wilhelm Nyssen de la Universitatea din Köln, referitoare la frescele mînăstirilor din nordul Moldovei şi mai ales de la Voroneţ. Strălucita conferinţă a fost ilustrată de admirabile diapozitive făcute personal de profesorul Nyssen în cursul unei vizite care l-a purtat prin ţara noastră, diapozitive la care măiestria fotografică şi ochiul artistic au ştiut să aleagă cadrele cele mai reprezentative şi să pună în valoare aspectele de adevărat inefabil ale acestor unice fresce. La lucrările colocviului au mai participat, în afară de subsemnaţii, profesorul dr. Eugen Coşeriu de la Universitatea din Tübingen, poeţii Ion Alexandru şi Gheorghe Pituţ, criticul literar Cornel Regman, numeroşi lectori de limba şi literatura română de la Universităţile germane şi austriece, precum şi reprezentanţi ai ambasadei române de la Bonn şi ai Agerpres-ului.

Ce puncte de vedere au fost exprimate în cursul colocviului?

În numeroasele comunicări prezentate, ţinute parte în limba română, parte în germană, s-au abordat aspecte dintre cele mai variate ale problemei traducerilor în lumina lingvisticii moderne, a teoriei informaţionale, a stilisticii şi poeticei. Au fost luate în consideraţie multiplele niveluri ale inefabilului, de fapt ale comunicabilităţii pe plan fonetic şi lexical, pe planul topicei şi al sintaxei poetice, în fine pe planurile prozodice şi estetice, ca şi ale timbrului specific poeziei populare şi marilor creatori de la Eminescu pînă la Blaga şi Arghezi. Exemplificări foarte bogate şi prezentarea în paralel a poeziilor româneşti cu una sau mai multe traduceri în limba germană sau franceză au ilustrat expunerile, care nu s-au mărginit numai la aspecte de tehnică a traducerii, ci au investigat, cu incursiuni în modul propriu de existenţă istorică trecută şi prezentă a poporului român, toate rezonanţele specifice ale geniului individual şi posibilitatea transpunerii conţinutului de afecte şi imagini în valori expresive echivalente şi congeniale ale limbilor străine. În privinţa aceasta s-au dat numeroase exemple de traduceri fragmentar sau integral izbutite, în care cunoaşterea perfectă a celor două limbi — cea a originalului şi cea a traducerii — era dublată de o adîncă înţelegere a modului personal de construcţie a imaginilor şi de o penetraţie adîncă în valorile stilistice şi în cosmosul poetului tradus. S-au analizat limitele redării zonei de reverberaţie afectivă şi evocatoare a anumitor noţiuni şi cuvinte, posibilităţile de transpunere a conotaţiei dintr-un anumit context în structuri sintactice şi sematice cu egală forţă de comunicare şi sugestie. S-au pus astfel în valoare infinitele nuanţe şi subtilităţi expresive ale limbii noastre, cum şi posibilităţile ei de-a da glas atîtor idei, stări, trăiri ce nu pot fi explicate şi înţelese fără o cunoaştere adîncă a particularităţilor de psihologie profund umană şi de matrice stilistică ce definesc poporul român.

Ce utilitate, eficienţă şi rezultate au asemenea întîlniri?

În primul rînd, în astfel de întîlniri internaţionale se stabilesc contacte personale extrem de utile pentru schimburile de vederi ştiinţifice şi pentru o mai bună cunoaştere reciprocă nu numai a indivizilor, dar şi a popoarelor. Apoi, ele sînt un prilej întotdeauna binevenit de-a face cunoscută peste hotare cultura noastră, care nu este cu nimic mai prejos de-a altor popoare, dar ale cărei coordonate şi valori reale nu s-au bucurat în toate timpurile şi locurile de audienţa şi rezonanţa cuvenită, din cauza faptului că nu este exprimată într-o limbă de circulaţie universală. Astfel, ori de cîte ori cultura noastră ajunge să fie cunoscută în diferite cercuri din străinătate ea se bucură de o sinceră apreciere unanimă şi-şi găseşte locul alături de celelalte culturi mai mari sau mai mici ale lumii. De rîndul acesta iniţiativa n-a plecat de la noi. Cu interesul lor pasionat pentru cultura şi realizările

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

poporului român, tinerii şi entuziaştii membri ai societăţii *Mihai Eminescu*, în frunte cu Else Lüdner, Sigrid Krückeberg, Monica von Lersner etc., cărora li s-au adăogat şi unii foşti studenţi şi membri mai vechi ai societăţii, au popularizat şi popularizează valorile culturale româneşti în mediul universitar german, nu numai prin colocviile organizate, ci şi prin numeroase alte şezători, conferinţe, prezentări de filme documentare, de muzică românească etc. Este şi aceasta o treaptă, şi nu dintre cele mai puţin eficiente, în afirmarea noastră pe plan european, mai ales că la colocviile şi manifestările societăţii participă şi alţi prieteni ai ţării noastre din Belgia, Franţa, Italia etc. A fost deosebit de emoţionant pentru noi şi faptul de-a vedea cum foştii membri ai societăţii au rămas ataşaţi culturii româneşti chiar şi după ce şi-au încheiat studiile universitare şi cum au ţinut să participe şi la acest colocviu, venind din diferite colţuri ale Republicii Federale a Germaniei, unde şi-au început şi-şi desfăşoară cariera de profesori. Considerăm acest al şaptelea colocviu al Societăţii Mihai Eminescu din Freiburg in Breisgau, în general, ca o frumoasă reuşită şi ca o afirmare pozitivă în domeniul relaţiilor culturale româno-germane şi ne exprimăm speranţa ca viitorul colocviu, al optulea, care se va desfăşura în luna mai cu tema « Mărturii ale unităţii spirituale româneşti de-a lungul veacurilor », să se bucure de acelaş succes şi de o participare cît mai largă.

ÎNTÎLNIRE CU « McLUHANIENII » DIN BUCUREŞTI

(ziarul *Vjesnik*, Zagreb, 9 ian. 1971)

BUCUREŞTI, *decembrie*'70. În aerul proaspăt al capitalei româneşti se pot aerisi multe prejudecăţi conform cărora ar dăinui încă astăzi culturi « avansate » şi, respectiv, culturi « înapoiate ». La răscrucea dintre Răsărit şi Apus, ni se întîmplă uneori să privim poate puţin prea protector către vecinii noştri de peste Dunăre, convinşi că am fi mult mai iniţiaţi decît ei în tipul de cultură « european » (la care de altfel ne raportăm). Dar, cînd după cîteva întîlniri descoperi lucruri pe care nici nu le bănuiai, cînd descoperi uriaşul diapazon al culturii româneşti actuale, chiar şi suspiciosul — care măsoară totul cu un ochi subiectiv — trebuie să recunoască inoportunitatea multor prejudecăţi.

De pildă, cînd în mijlocul Bucureştiului, într-o redacţie, întîlneşti un excelent cunoscător şi traducător al lui Marshall McLuhan, îţi dai seama că e cazul să-ţi schimbi părerea. Venind la obiect, ne referim la redacţia revistei « Secolul 20 », publicaţie care prin concepţia şi ideile ei poate servi o lecţie celei mai mari părţi a revistelor noastre, care se socotesc « europene ». Vom spune că această « revistă de literatură universală » a publicat încă din mai 1967 o culegere de articole despre structuralism — şi, fiindcă sîntem la comparaţii — vom nota că ne-a mai trebuit aici încă un an pînă să putem publica şi noi un astfel de număr tematic. « Secolul 20 » nu se sfieşte să pună pe cîntar toate ideile « europene »: de la Foucault la Lacan, de la Lévy-Strauss la Jakobson, — şi toate acestea fără complexări sau « mimetisme provinciale ».

•

Se tot aglomerau surprizele în această amabilă redacţie. Numerele tematice ale « Secolului 20 » sînt excelent pregătite; împreună cu ilustraţiile pe hîrtie fină, fiecare exemplar reprezintă o adevărată carte, alcătuită cu stil şi fantezie, pe tematica respectivă.

Numărul 2 de anul trecut a fost închinat « poetului-solar », lui Friedrich Hölderlin, cu prilejul a 200 de ani de la naştere; e vorba de o monografie unitară despre poet, făcînd sinteza viziunii celor mai mari spirite europene despre această temă (e suficient să spunem că redacţia nu s-a dat înapoi nici de la Heidegger). O astfel de orientare europeană este de altfel explicabilă în această ţară, care de secole tinde către culturile pe care şi le-a socotit dintotdeauna apropiate. Triumful acestei orientări îl reprezintă, de pildă, numărul dublu 6—8/1970 închinat Mediteranei, în mod cert unul dintre cele mai inteligente şi mai cuprinzătoare opere de referinţă din cîte s-au publicat pe această temă; tot ce izvorăşte din spiritul Mediteranei este adunat în această culegere de valoare unică. În aceste numere, fără excepţie, autorii români stau cu totul justificat alături de colegii lor străini, dovedind o cultură şi un talent demne de invidiat.

Culmea surprizelor pe care ni le-a rezervat această excelentă revistă a

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

fost numărul 6 de anul trecut, în care au apărut cîteva unități tematice diferite și totuși apropiate: literatura islandeză, Jorge Luis Borges, Marshall McLuhan, Elsa Triolet și Miodrag Pavlović! Primul segment al numărului — consacrat literaturii islandeze — e deosebit de temeinic; pe lîngă excelenta selecție a textelor traduse, de invidiat e pregătirea specialiștilor români care s-au ocupat de această problematică. Borges și Triolet se află la a doua lor prezentare publicului românesc; alături de ei apare și poetul nostru belgrădean Miodrag Pavlović, în excelentele traduceri ale lui Ștefan Aug. Doinaș, Anghel Dumbrăveanu, Slavko Almăžan (un tînăr poet de naționalitate română care trăiește la Novi-Sad și are o meritorie activitate de traducător al literaturii noastre în limba română; împreună cu Dumbrăveanu, Almăžan pregătește antologia « Poeți sîrbi și croați contemporani » care va apare anul acesta în România, prezentînd patrusprezece poeți sîrbi și croați), Petre Stoica și Adam Puslojić (de asemeni tînăr poet sîrb, cunoscut și ca traducător din limba română.)

•

Și, pe lîngă toatea acestea, surpriza de a descoperi în România un cerc de oameni care se ocupă în mod serios de McLuhan, care traduc din el (principalul inițiator este Andrei Brezianu,) care cunosc toată literatura posibilă despre acest fenomen controversat și care chiar — mă credeți sau nu — au scris și muzică pornind de la sugestia textului mcluhanian (e vorba despre compoziția « Orologii » de Anatol Vieru, compozitor român de avangardă care a primit un impuls citind cartea lui Marshall McLuhan, « Understanding Media »,)

Atragem în mod deosebit atenția asupra acestor lucruri, pentru că la noi, într-o societate care, prin tip de cultură devansează cumva România, n-am întîlnit decît rare mențiuni asupra profetului « erei electronice ». În România, unde « era lui Gutenberg » e de necontestată actualitate și influența noilor massmedia nu și-a arătat întreaga forță (exceptînd poate filmul) se ține seama din timp cu toată seriozitatea de mersul înainte al mijloacelor viitoare de comunicație în massă.

Și pentru că tot sîntem la Gutenberg: vorbind despre ziare și reviste (numai Uniunea Scriitorilor are unsprezece!) am avea de povestit pînă mîine. Cenușiul ce frapează pe un străin care-și aruncă ochii doar asupra cotidianelor e compensat de periodicele literar-culturale cu un spectru larg. Ceea ce nu se găsește de-a gata selectat în reviste, se poate căpăta — sub o altă formă, desigur — în librării, asortate într-adevăr cu de toate.

La o editură care se ocupă cu traduceri din limbi străine am aflat că s-a ajuns la o adevărată întrecere în traducerea literaturilor noastre. « Conduce » Krleža, apropiat spiritului culturii românești, dar în ultimii ani au fost (sau vor fi) traduși: Lalić, Kaleb, Marinković, Oljača, Davičo, Zupančić, Isaković, Desnica ș.a.

Și astfel, vizitatorul nu mai știe ce date să rețină sau să noteze mai întîi: întîlnirea într-o librărie cu autorul cărții « Muzica românească contemporană » (Doru Popovici), proaspăt ieșită atunci de sub tipar, sau vasta gamă de orientări a genurilor în spectacolele teatrale (de la revistă, la balet de avangardă), și atîtea altele, nenumărate.

IGOR MANDIĆ

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

PREZENTAREA TEHNICĂ
I. BROT

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 22

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România